Der junge Goethe und die Bühne.

Teil I.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTAT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITAT

ZU BERLIN.

VON

Walther Kothe

aus Metz.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Tag der Promotion: 13. August 1910.

278

Referenten:

Professor Dr. Erich Schmidt.
Professor Dr. Gustav Roethe.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät erscheint hier nur der erste Teil der ganzen Arbeit, die vollständig in der von A. Brandl, G. Roethe und E. Schmidt herausgegebenen Sammlung „Palaestra“ zum Abdruck kommen wird.

Göttingen.
Druck der Dieterich'schen Univ.-Buchdruckerei
(W. Fr. Kaestner).

Berlin.
Mayer & Müller.
1910.

Meinen Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41533914_0135

Verzeichnis der in den Anmerkungen gebrauchten Abkürzungen.

A = Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, neue Folge Band 9, Frankfurt a. M. 1882: Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M., von E. Mentzel.

B = Julius W. Braun, Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen, Berlin 1883—85.

Ch = Chronologie des deutschen Theaters [von Christian Heinrich Schmid, 1775], neu herausgegeben von Paul Legband, Berlin 1902.

DjG = Der junge Goethe, neue Ausgabe in sechs Bänden besorgt von Max Morris, Leipzig 1909 f.

DLD = Deutsche Litteraturdenkmale des 18. [No. 13 ff: und 19.] Jahrhunderts in Neudrucken herausgegeben von Bernhard Seuffert [No. 39 ff: August Sauer], Heilbronn 1881 ff. (Später: Stuttgart; Leipzig; Berlin.)

DuW = Dichtung und Wahrheit.

GJ = Goethe-Jahrbuch, herausgegeben von Ludwig Geiger, Frankfurt a. M. 1880 ff.

K = Klotz' Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften. (Band 3, 1769, berichtet über Theatervorstellungen während der Ostermesse 1769; Band 4, 1770, über Vorstellungen während der Michaelismesse 1769.)

LSch = Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften, herausgegeben von Karl Lachmann, dritte . . . Auflage, besorgt durch Franz Muncker, Stuttgart 1886 ff. (Später: Leipzig.)

ThF = Theatergeschichtliche Forschungen, herausgegeben von Berthold Litzmann, Hamburg und Leipzig 1891 ff.

ThK = Theater-Kalender, herausgegeben von H. A. O. Reichard, Gotha 1775 ff. (Die Jahrgänge 1777, 78 und 88 unter dem Titel: Taschenbuch für die Schaubühne.)

U = Unterhaltungen, Hamburg. (Monatsschrift 1766—70; Bd. 1—4, 1766/7, herausgegeben von J. J. Eschenburg, Bd. 5, 1768, von A. Wittenberg.)

ÜdLB = Ueber die Leipziger Bühne an Herrn J. Fr. Löwen zu Rostock, Dresden 1770.

WA = Weimarer Ausgabe: Goethes Werke, herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887 ff. Abteilung I (zitiert ohne Ziffer): Dichtungen; Abteilung IV: Briefe.

AfL
VfL
ZfdA
ZfdPh
Von Zeitschriften erscheinen folgende: AfL (Archiv für Litteraturgeschichte); VfL (Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte); ZfdA (Zeitschrift für deutsches Altertum); ZfdPh (Zeitschrift für deutsche Philologie).

Die vollständige Abhandlung, wie sie an anderm Orte erscheinen soll, beginnt mit einem kurzen

Vorwort.

Hier wird zunächst dargelegt, daß eine theatergeschichtliche Einleitung nötig ist. Diese muß aus praktischen und inhaltlichen Gründen in zwei Teilen vorgetragen werden (Frankfurt, Leipzig, Frankfurt bis 1769; Frankfurt, Straßburg, Frankfurt 1769–1775). — Sodann werden für die Hauptaufgabe: die Untersuchung der Goetheschen Jugenddramen auf ihr Verhältnis zur Bühne, Richtlinien gezogen, und die Gründe angegeben, warum eine chronologische Einteilung des Stoffs am zweckmäßigsten sei.

Der Abschnitt über das

Theater in Frankfurt, Leipzig, Frankfurt bis 1769

beginnt mit den *Marionettenspielern* und Schattenkünstlern, die während Goethes Jugend in Frankfurt viel zu sehen waren und seine ersten dramatischen Taten auf dem Puppentheater anregten. — Nachdem kurz der *Haupt- und Staatsaktion* gedacht worden, wendet sich die Darstellung den *französischen Komödianten* zu, von denen der Knabe die ersten bleibenden Eindrücke empfing. Bei L'Hôtes und de Bersacs Truppe (1759—63) wurde die Tragödie vernachlässigt; immerhin dürften die Kinderaufführungen beim Schöffen von Olenschlager (u. a. Britannicus) auf Theateranregungen zurückgehen. Das französische Lustspiel erschien in großer Mannigfaltigkeit, von Molière bis zur neuesten literarischen Satire. Es werden die wichtigsten unter den aufgeführten Stücken kurz besprochen, wobei festzustellen ist, daß die Truppe dem rührenden Lustspiel wenig Beachtung schenkte und vielmehr die rein komischen Gattungen vor allem pflegte. Das häufige Vorkommen lustiger Verkleidungsintriguen gibt Veranlassung, die derartigen Stücke, die der junge Goethe sah, zu mustern und Einflüsse auf Leben und Dichtung anzudeuten. Stücke der mythologisch-parodistischen Gattung regten den Knaben zu seiner ersten dramatischen Produktion an. Auch das Singspiel trat im Repertoire der französischen Komödianten hervor, und ein Überblick über die Stücke zeigt, daß hier gleichfalls die lustigen Stoffe bevorzugt wurden. Der Theaterbesuch veranlaßte Goethes erste Beschäftigung mit dramatischer Kritik. Die Truppe Barizons, die 1764 in Frankfurt spielte, zeigt im

wesentlichen dasselbe Gepräge, nur daß hier dem rührenden Lustspiel mehr Raum gegönnt war, und in großen Tanzpantomimen viel Prunk entfaltet wurde. Eine Übersicht über die Ballette, die Goethe sah, teilt diese in drei Arten: heroisch-mythologische (Barizon); realistische (Ackermann); komische mit Harlekin als Hauptperson (Sebastiani u. a.). Wirkungen dieser Ballette sind in Goethes Jugend nicht, wohl dagegen später zu bemerken. — Mit Barizon zeitweilig vereint gab eine *italienische Operettengesellschaft* in Frankfurt Vorstellungen. Der Erfolg war, daß Goethe (laut Brief vom 27. Sept. 66) eine opera buffa produzierte. Jedoch blieb diese erste flüchtige Bekanntschaft mit dem italienischen Singspiel, die sich erst 1784 erneuerte, vorläufig ohne tiefere Folgen. — Inzwischen war (1762) *Ackermann* in Frankfurt gewesen und hatte Goethe mit den deutschen Dramatikern bekannt gemacht: Schlegel, Krüger und vor allem Lessing. So wurde beim Schöffen von Olenschlager Canut von den Kindern gespielt. Der bei Ackermann aufgeführte „Triumph der guten Frauen" wird in Zusammenhang mit andern dem jungen Goethe bekannten Stücken betrachtet, die das Verkleidungsmotiv zu ernsten Zwecken verwenden. — Das Auftreten des Harlekin-Spielers Ludwig Ludwig (1764) wird benutzt zu einer Umschau über die verschiedenen Formen, in denen *Harlekin*, *Hanswurst* und ihre Vettern sich dem jungen Goethe präsentierten. — Der Ertrag der Frankfurter Zeit ist: große Vielseitigkeit der Eindrücke. Da aber zunächst die Franzosen dominieren, so bleiben sie für Goethe noch eine Zeitlang Muster.

Die Darstellung fährt dann folgendermaßen fort:

In Leipzig empfing der junge Student nun frische Eindrücke von einer der führenden Schauspieltruppen Deutschlands. Koch, der sich allein damals neben Ackermann stellen durfte, besuchte ja gemäß seinem sächsischen Privileg schon seit 1763 jährlich die Messen, in den Jahren 1766—68 aber spielte er fast ausschließlich in Leipzig, zuerst in Quandts Hof, dann im neuerbauten Theater, und so fiel gerade die regste Epoche seiner Wirksamkeit mit Goethes Aufenthalt zusammen. Nachher wurde Leipzig weniger berührt und 1770 dann ganz verlassen [1]).

Koch hat mehr Verdienste um die Entwicklung der

1) Statistischer Nachweis. G. Wustmann, Quellen zur Geschichte Leipzigs 1. 470.

deutschen Theaterverhältnisse, als der deutschen Schauspielkunst. Seine Truppe war die erste mit festem Operationszentrum, er gab für Jahrzehnte Richtlinien des Repertoires, und das Streben der Zeit nach stilechter Ausstattung der Stücke (Kostüm) wurde bei ihm am meisten gefördert. In Fragen der eigentlichen Schauspielkunst aber und der höhern Regie wußte er nicht recht weiter; da er im französischen Stil gebildet war und überhaupt noch der vergangenen Periode angehörte, konnte er natürlich mit seinen 60 Jahren keine neuen Ausdrucksformen mehr finden, die den veränderten Verhältnissen genügt hätten. Daher trug er nichts Wesentliches zur Entwicklung der jungen deutschen Schauspielkunst bei, mußte die Führung Ackermann, Ekhof und ihren Schülern überlassen und erwarb sich nur 1774 noch das Verdienst der ersten Götz-Aufführung [1]).

In Kochs Leipziger Spielplan (Anhang 3) nahm das ernste Stück (Trauerspiel und Schauspiel) den vierten Teil ein (17 : 65), wie es am Hamburger Nationaltheater auch war (28 : 117) [2]). Die Vorherrschaft der französischen Tragödie, die Ackermann 1755 in Halle erlaubt hatte, von 65 Vorstellungen 48 dem Trauerspiel zu widmen, war vorbei. Andrerseits mangelte es an deutschen Originaldichtern; Lessing schwieg seit 1755, und nur Weiße war damals fruchtbar. Trotz diesem Mangel an Produktion trat das ernste Stück vorläufig in den Spielplänen noch nicht gänzlich zurück, und die große Ebbe kam erst nach 1770; Koch spielte 1771—75 186 Stücke,

1) Über Koch vgl. Ch, S. 154ff.; Heinrich Blümner, Geschichte des Theaters in Leipzig, 1818; Kürschners Artikel ADB (ist oberflächlich); Georg Witkowski, Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig, Leipzig und Berlin 1909, S. 240—44 (bühnengeschichtliche Daten); 455ff (Repertoire).

2) Rudolf Schlösser, Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne 1767—79, ThF 13, 1895, S. 66ff. Kochs Spielplan stellte zusammen W. v. Biedermann, AfL 15. 82ff.; Nachträge dazu und Bericht über die Leipziger Schauspieler: Max Herrmann, GJ 11. 185ff.

worunter 31 Trauer- und Schauspiele waren (1 : 6), und das gleiche Verhältnis herrschte an der Gothaer Hofbühne 1775—79 (31 : 176, also etwa 1 : 6)[1]). Diese Erscheinung ist leicht zu erklären: man führte das veraltete Alexandrinerstück vorläufig noch mit und hatte daher zunächst reichliche Auswahl, obwohl neue Dichter fehlten; dann stieß man die klassische Tragödie endgültig ab und verfügte nun, wenn auch neue Dichter da waren, im Anfang doch über wenig Stücke. Außerdem trug die rapide Entwicklung der neuen Operette in den 70er Jahren viel dazu bei, den ernsten Teil des Repertoires zu schmälern. Kochs Ziffer 1 : 4 ist, auch absolut genommen, durchaus nicht niedrig; wenn Goethe später während seiner Theaterdirektion unter 601 Stücken 200 Trauer- und Schauspiele aufführte und also das Verhältnis 1 : 3 erreichte, so war das nur den besonderen Zeitverhältnissen zu danken, die eine ergiebige Pflege ernster Kunst außerordentlich begünstigten[2]).

Das Jahr 1770 war der Zeitpunkt, wo das Verschwinden der Alexandrinertragödie aus den deutschen Spielplänen im großen ganzen vollendet war, von da an begann die Prosa zu herrschen, den Schauspielern und der Kritik erwünscht, so daß Schröder in seinem Preisausschreiben (1775) schon sagen konnte: „Ob wir gleich Trauerspiele in Versen nicht ganz ausschließen, so werden uns gleichwol die in Prose von sonst gleicher Güte, viel lieber seyn". In den 60er Jahren aber stand der Alexandriner noch gleichberechtigt neben der neuen Form. Bei Koch waren Herrmann, Canut, Codrus, Richard III.,

1) Ackermann in Halle: Berthold Litzmann, Friedrich Ludwig Schröder, Hamburg und Leipzig 1890/4, 1. 81. — Koch in Berlin: Joh. Val. Teichmanns literarischer Nachlaß, herausgegeben von Franz Dingelstedt, Stuttgart 1863, S. 349 ff. und C. M. Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin, Berlin und Stettin 1781, S. 392 ff. — Gotha: ThF 13 (Anm. 32. 2) S. 48.

2) Burkhardt, Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791—1817, ThF 1, S. XXXVI.

Rosemunde im alten Zwölfsilbler. Als vereinzelter Versuch mit dem Blankvers erschien Weißes Tyrannentragödie Atreus und Thyest. Was in Prosa auftrat, trug nun aber keineswegs einheitliches Gepräge. Steifes Übersetzer-Deutsch gab es in der Verschwörung wider Venedig (Wiener Bearbeitung 1754), im Hausvater (Kochs Manuskript), im Kaufmann von London und im Ehrlichen Verbrecher. Die Klage, die damals so oft erscholl: der Übersetzer nehme keine Rücksicht auf den schauspielerischen Vortrag, war hier überall angebracht[1]). Weiße redete in Romeo und Julie eine hochgespannte, oft schwülstige, mit Gleichnissen prangende Sprache; und in Lessings Sara waren gar mehrere Stilwelten vereint, indem sich Mellefont streckenweis mit nervös-modernem Ausdruck stark gegen die Tiraden der andern abhob. Bei dieser großen Mannigfaltigkeit im Äußern der Stücke war für die Kochschen Schauspieler natürlich die Bewältigung des Sprachlichen nicht leicht. Häufig wurden sie denn auch den verschiedenen Anforderungen nicht gerecht. Die Gewöhnung an die unrhythmische Rede des Prosadramas führte im klassischen zur Zerstückelung des Verses und zu falscher Akzentuation (dieser Vorwurf traf vor allem Frau Koch); das verpönte Schluchzen, das ist der weinerliche Ton, an Väterrollen wie Waitwell ausgebildet, zeigte sich auch an unpassender Stelle[2]).

---

1) Hamb. Dram., Stück 19, LSch 9. 263; K 4. 652 f.; Sonnenfels, Briefe über die wienerische Schaubühne, Wiener Neudrucke 7, 1884, S. 206 ff., besonders 208 (vgl. ÜdLB 2. 47 f.).

Über die Übersetzungen vgl. Anhang 3. Besprechung der Kochschen Leistung (Hausvater): Freundschaftliche Erinnerungen an die Kochsche Schauspieler-Gesellschaft, bey Gelegenheit des Hausvaters des Herrn Diderots, Frankfurt und Leipzig 1766, S. 32 ff (Mauvillon der jüngere). Maîtresse hatte Koch z. B. durch Maitresse gegeben, wo es „Herrin" bedeutete.

2) Zerstückelung: K 4. 661 (NB. Im folgenden werden Kritiken über Kochs Truppe aus den Jahren 1769 und 70 vorsichtig mitverwendet); ÜdLB 1. 49. — Schluchzen: K 4. 218; 659; Freundschaftl. Erinn. (Anm. 34. 1) S. 75.

Andrerseits empfand man das im Alexandrinerstück übliche Skandieren als Eintönigkeit gegenüber dem lebendigen Fluß der Prosa, und die deklamatorischen Belebungsmittel der klassischen Tragödie: Mannigfaltigkeit der Töne und der Modulation und Wechsel der Stimmstärke, fielen nur allzu oft unangenehm auf, besonders wenn sie ins Prosastück übertragen wurden. In beidem versah es Brückner, der seine erste Ausbildung in französischer Schule erhalten hatte und diese Einflüsse nicht ganz überwinden lernte, „er deklamirt statt zu agiren", das war im modernen Drama entschieden ein Mangel[1]).

Natürlich machte nun die Buntheit des ernsten Repertoires nicht nur sprachlich, sondern überhaupt im Spiel Schwierigkeiten. In der französischen Tragödie lag der Nachdruck auf dem gesprochenen Wort, das Spiel des Körpers (soweit es nicht Ausdrucksspiel war) wurde als Begleitung dazu aufgefaßt, es hatte den Wohlklang der Sprachmusik mit harmonischer Geste zu umkleiden. Die „malenden Gebärden" spielten daher in der alten Kunst eine große Rolle, jenes Portebras, das Lessing möglichst beschränkt wissen wollte, das er aber doch in einem besonderen Aufsatz zu behandeln gedachte, und das in Theorie und Praxis über Engels Mimik und Seckendorfs Vorlesungen über Deklamation und Mimik noch bis ins 19. Jahrhundert eine gewisse Geltung bewahrte. Lessing selbst schied die bedeutende (hinweisende), malerische und pantomimische Geste, und gab für alle drei Arten noch in seiner reifen Kunst Beispiele, ein Beweis, wie sehr sie auf der Bühne herrschten. Der Prinz sagt von Emilias Portrait (I. 4): „denn dem Ideal hier, (mit dem Finger auf die Stirne) — oder vielmehr hier, (mit dem Finger auf das Herz) kömmt es doch nicht bey"; Nathan gestikuliert (I. 2)

Sieh! eine Stirn, so oder so gewölbt;

1) Skandieren: ÜdLB 1. 36; K 4. 637. Vgl. U 5. 275. — Deklamatorisches: ÜdLB 1. 17; 20; 36; 38; 42; Freundschaftl. Erinn. (Anm. 34. 1) S. 61. Zitat: K 3. 522.

Der Rücken einer Nase, so vielmehr
Als so geführet; Augenbrauen, die
Auf einen scharfen oder stumpfen Knochen
So oder so sich schlängeln . . . .

— eine Stelle, die sich ohne jede „malende Gebärde“ auch heute kaum sprechen läßt; Just spielt „das Hängen pantomimisch anzeigend“ seinen letzten höhnischen Trumpf gegen Franziska aus: „Kurz, der Major sahe, daß er mit aller Gewalt höher wollte . . . er brachte ihn also auf guten Weg“ [1]). Gesten der dritten Art sind eigentlich in jeder Schauspielkunst notwendig und möglich, klassische Tradition war die übertriebene Anwendung der andern. Besonders die hinweisende Handbewegung wurde reichlich an alle Rollen verschwendet und wirkte, da sie einem „hier“ oder „dieser“ sich am liebsten anschloß, sogar merklich auf den dramatischen Stil ein; man sagte wohl auch „meine Hand“, „mein Auge“, „meine Haare“, aber schöner klang doch noch: Hier nehm er diese Hand (Richard III., IV. 1);

Aus diesem Augenpaar blitzt auch noch eine Gluth

(Herrmann I. 1); ich will diese langen Haare abschneiden (Romeo und Julie I. 3). Wie mag die zugehörige Bewegung oft ausgesehen haben! „Wenn Döbbelin [1771] sagt: Dieser Arm, so streckt er den rechten gerade aus, und zeigt mit der linken Hand auf ihn“. Am beliebtesten war der Hinweis auf das Herz, in der altmodischen Form wieder mit dem Demonstrativ:

Verzeihe, wenn dieß Herz nun doppelt schneller schläget

(Codrus II. 1), moderner etwa so: „hier, (auf ihr Herz zeigend) hier hätte ichs tragen sollen“ . . . (Die Freundschaft auf der Probe IV. 4). Da viele „hier“ das Herz bezeichneten, so fuhr Döbbelin auch bei Richards Vers:

Ja, wie ich hier gequält, will ich gequälet seyn

---

1) Hamb. Dram., Stück 4, LSch 9. 199. Aber Stück 11 (9. 230): Pantomimische Gebärde = Affektgebärde.

nach der Brust, diesmal stand aber „hier“ nur statt „hier auf Erden“ [1]).

In Leipzig nun, wo alle diese Beispiele sich hundertfach häuften — buchstäblich, denn im Codrus wird rund hundert Male vom Herzen geredet —, scheint Frau Koch, des Direktors junge Gattin, Zeremoniell und schöne Gebärde am sichersten beherrscht zu haben. Sie wirkte durch ihren „gewählten Anstand“, „ihre vortrefliche Stellung, und Action, worinnen sie alle Actricen und Acteurs des kochischen Theaters übertrift“; ihr „majestätischer Auftritt“ imponiert. „Vortrefflich weiß Mme Koch zu sterben und zu fallen“. Im Äußeren also kopierte die sonst ziemlich unbedeutende Directrice das französische Muster ganz gut [2]).

Nun ist klar, daß diese Spielweise hier und da auch im bürgerlichen Drama, wo sie nicht hingehörte, störend durchschimmern mußte. Wie in Hamburg wurde denn das auf und nieder Rudern mit den Armen und das „Ausspenden“ der Sittensprüche mit den Händen verbeten. Und Frau Kochs Spiel fand man kalt; natürlich, denn der tragische Gestus paßte nicht ins naturalistische Stück. Dagegen war sie wieder als Millwood und Marwood gut, wo sie halbwegs die Heroine hervorkehren konnte, — Lessing ließ ja seine Lady sich selbst mit der Medea vergleichen [3]).

Auch Brückner wurzelte mit seiner Kunst in der französischen Tragödie und konnte ihren Formalismus nicht ganz los werden. Sein Spiel schien „zuweilen ein

---

1) Döbbelin: Theaterchronik, Gießen 1772 (herausg. Christian Heinrich Schmid) S. 169; Das Parterr, Erfurt 1771 (herausg. Chr. H. Schmid) S. 354. Vgl. ThK 1777, S. 29; 1785, S. 77.

2) Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 9. 108; Vergleichung der Ackermann- und Kochischen Schauspielergesellschaften, Hamburg und Leipzig 1769, S. 36; K 4. 640; 3. 699. Vgl. U 3. 179.

3) Freundschaftl. Erinn. (Anm. 34. 1) S. 75 (vgl. LSch 20. 52); U 5. 185; K. 4. 659; ÜdLB 1. 49; K 4. 640 (vgl. 4. 205).

wenig zu gezwungen und abgezirkelt", und Mauvillon bat ihn, als Saint Albin (im Hausvater) die vielen kleinen „Theater-Anständigkeiten", das heißt die schönen dekorativen Gebärden zu unterlassen, „die aus jedem Stücke, wenn es die Natur nachahmen soll, verbannt seyn sollten, die aber besonders ganz wider den Geist dieses Stücks sind" [1]). Jedoch hatte der Künstler, der, als Goethe nach Leipzig kam, 35 Jahre zählte und auf der Höhe seiner Tätigkeit stand, einerseits zu viel Kultur und andrerseits zu viel Temperament, als daß er nicht trotzdem immer imponierend gewirkt hätte. Ohne Zweifel der bedeutendste Schauspieler, den Goethe in seiner Jugend sah. Seine Kultur half ihm besonders im Lustspiel, sein Temperament machte ihn im Trauerspiel zum berufenen Darsteller der Tyrannen; „wo er als Tyrann raßt, oder als Verzweifelnder wütet", da „glänzt" er am meisten, heißt es bei Klotz, und Schmid faßt später in der Chronologie zusammen: „Im Tragischen sind Tyranney und Wut die Leidenschaften, welche er am lebhaftesten ausdrückt. Orosmann, Atreus und ähnliche Rollen glänzen durch ihn doppelt". Bezeichnend ist in beiden Urteilen die Anwendung des Worts „glänzen", — Paradeleistungen, Spiel auf allen Registern! Brückner ging dabei stets heftig, sprunghaft vor, hob nur die Hauptakzente heraus; den Orosmane (Zaire) begann er erst eigentlich in der Szene, wo die Eifersucht erwacht und er also „Leidenschaft" zeigen konnte (III. 6), was vorher lag, interessierte ihn nicht. Unter diesen Umständen war von den bürgerlichen Helden Mellefont am geeignetsten für ihn, jedoch verschärfte er die Zwiespältigkeit dieses Charakters in seiner Darstellung gleich wieder ins Extreme und jedenfalls weit über das Maß hinaus, das Lessing selbst wünschte. Nicolai fand das schon 1756 beim Debüt, Lessings Bruder tadelte es 1771 ebenfalls [2]).

1) Vergleichung (Anm. 37. 2) S. 26; Freundschaftl. Erinn. (Anm. 34. 1) S. 61.

2) K 4. 636; Ch, S. 106. Vgl. ÜdLB 2. 150. — Nicolai an

Am wenigsten litten unter der Zwiespältigkeit des Repertoires die beiden Darstellerinnen jugendlicher Rollen, Frau Starke und Karoline Schulze. Jene, die nicht nur von Goethe brieflich, sondern auch einstimmig von der Kritik neben Brückner gestellt wurde, war zart gebaut und nicht schön, und mit ihrer schwachen Stimme konnte sie deklamatorische Klangwirkungen nicht erreichen. Blenden mit äußeren Eigenschaften, wozu sich Brückner und Frau Koch so leicht verstanden, war ihr also versagt. Dafür aber fand sie wahrhaft zu Herzen gehende Naturtöne und ein verinnerlichtes Ausdrucksspiel, das aus tiefem Rollenstudium erwachsen durch seine Wahrheit unwiderstehlich wirkte. Sie deklamierte nicht Auswendiggelerntes, sondern gab schöpferisch wirkliche Gestalten (ihre Partie „studiert sie nicht nur, sondern sie ist auch von derselben durchdrungen"), und so gelang ihr von innen heraus mühelos die Bewältigung des Alexandriners, sie „glättet den holprichsten Vers, und rundet den übelgebautesten Perioden". Ihre Rollen, zu denen unter andern die Sophie im Hausvater, die Marie im Kaufmann von London gehörten, mußte sie, als die Schulze kam, dieser teilweise abtreten; sie verließ Koch, kehrte aber nach dem Weggang Karolines zurück und übernahm nun auch die Sara, die Elisabeth (Richard III.), dann in Berlin wandte sie sich mehr den Mütterrollen zu und wurde die erste bedeutende Interpretin der Lessingschen Claudia [1]).

Lessing, 3. November 56, LSch 19. 46 f.; Karl Lessing an Lessing, 22. Juni 71, LSch 20. 52 („Empfindungen anzudeuten, scheint gar nicht seine Sache . . . Geht er in das Großmüthige über, so hat er so etwas Bramarbasisches" . . .). Vgl. U 5. 367 (Brückner als André im Honnête criminel ebenfalls übertreibend). — Kurze Biographie Brückners (teilweise wörtlich nach Ch): ThK 1787, S. 74—76.

1) Frau Starke: Freundschaftl. Erinn. (Anm. 34. 1) S. 73 f., auch 60 ff.; U 5. 185, auch 93 f.; K 4. 637 f., auch 222. Vgl. LSch 20. 52 und ThK 1775, S. 10—12 (Gedicht Ekhofs 1756); ThK 1776, S. 26 (Gedicht Gotters); ThK 1778, S. XXII f. Goethe schreibt („Leipziger Theater. 1768", WA 36. 227) „Eine Madame Stark war in den Müt-

Karoline Schulze, die 22jährig nach Leipzig kam, erblühte dort schnell zur bedeutenden Künstlerin, wurde der Liebling des Publikums, so daß man alsbald nicht mehr dulden wollte, daß sie wie die übrigen jugendlichen Schauspieler im Ballett mitwirkte, und als sie 1768 dem Theater Lebewohl sagte, hielt man ihren Verlust für unersetzlich, was übrigens Frau Starke bald widerlegte. Karoline war bei Ackermann im modernen Drama geschult und fand sich zunächst nicht in den Stil des Alexandrinerstücks, aber die Mängel des „zu deklamatorischen Tons", in den sie dabei verfiel, und der „noch nicht genug geschmeidigen Arme" — malende Gebärden! — „übertrug" sie schnell durch ihr lebhaftes, ausdrucksvolles, vom Zauber ihrer kleinen Persönlichkeit verschöntes Spiel, „so viel Natur, Wahrheit und heisses Gefühl bringt sie in ihre Vorstellung, sie ermattet nie ... Vor allen trift sie die schnellen Uebergänge der aufgebrachten Einbildungskraft und der Leidenschaften genau". Ihr, die „mit eben so viel Heftigkeit tanzte als agirte", gelang besonders was Phantasie-Einfühlung forderte, „der Enthusiasmus der Liebe und der höchste Schmerz", und so war die Julie in Weißes Drama wie geschaffen für die Künstlerin. Hier feierte sie ihre größten Triumphe, und „wenn sie die Ottern, welche sie an sich heraufkriechend wähnte, mit lebhafter Bewegung der Hand wegzuschleudern schien, war ein unendliches Beifallklatschen ihr Lohn", so schreibt später Goethe aus frischer Erinnerung. Ihre Julie galt als unnachahmlich, und auch die Elisabeth wurde, trotz den Alexandrinern, eine Musterleistung; in den Geist der Sara sich zu versenken hatte sie schon bei Ackermann gelernt [1]).

---

terrollen wohl aufgenommen" — Mütterrollen spielte sie damals aber noch gar nicht.

1) Kar. Schulze: GJ 11. 189 ff (Gedichte an die Schauspielerin); W. von Biedermann, Goethe-Forschungen, neue Folge, Leipzig 1886,

Wie Lessings bürgerliches Trauerspiel in Leipzig wiedergegeben wurde, läßt sich nun ungefähr ausdenken: Brückner mit allzuheftigen Gegensätzen, und mit den klanglichen Wirkungen seines vollen Organs zu freigebig spielend; Frau Koch rasend, mit allem Portebras der Heroine und natürlich auf der Höhe in der großen Szene des 4. Akts, wo die Rivalin vernichtet zu ihren Füßen liegt; die Schulze ebendort beim plötzlichen Übergang vom Vertrauen zur Enttäuschung am besten; Starke als Waitwell „schluchzend“ und die langen Moraltiraden deklamatorisch noch weiter dehnend . . . .

Ausgeglichene Leistungen bekam also Goethe keineswegs zu sehen, wie hier so auch in den andern Stücken des ernsthaften Repertoires nicht. Den Vorwurf mangelhaften Zusammenspiels mußte sich aber nicht nur Kochs Truppe mehrfach gefallen lassen, am heftigsten 1766 von Mauvillon, sondern alle deutschen Truppen der Zeit krankten daran, mußten es, solange die künstlerische Leitung ein Nebenamt des Direktors und kein selbständiges war. Nur vereinzelt erhoben sich Stimmen, die auf das Bedürfnis einer sorgfältigern Regie hinwiesen. Mösers Harlekin tat es schon 1761 ausführlich, Lessing, obwohl durch Riccobonis Abschnitt „L'ensemble“ bei der Übersetzung darauf hingewiesen, schwieg über den Punkt, nannte nur gelegentlich einmal am Hamburger Theater einen Auftritt „wohl concertiret“ und zeigte durch schwierige Szenen wie Minna V. 11, wie sehr er doch auf genaues Zusammenspiel achtete und rechnete; Sonnenfels forderte dann im 25sten seiner Briefe dringender künstlerische Ausgleichung der Einzelleistungen zu einer „Einheit des Tons“, und in Wien wurde auch 1771 der erste Regisseur seines Zeichens und Titels, Stephanie d. Ä., angestellt[1]). — Bei Koch muß es in dieser Frage schlimm

---

S. 189 ff.; U 4. 900; 5. 185; 4. 652; ÜdLB 2. 208; Ch 122 f.; WA 36. 227 (vgl. ÜdLB 1. 20 f.; U 4. 652 f.); K 4. 638 f.

1) Möser, Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen,

gewesen sein; nicht nur daß verschiedene Stilarten disharmonisch durcheinander klangen, üblere Wirkung schon machte es, wenn im ernsten Stück karikaturmäßigen Auswüchsen nicht gesteuert wurde, und Löwe etwa „im Hausvater wie im lustigen Schuster“ spielte — den Deschamps wie Jobsen Zeckel. Das Grundübel aber war, daß man vielfach der Ansicht huldigte, mit dem Sprechen beginne und endige die schauspielerische Aufgabe, und demnach zur Deklamation tapfer agierte, bei Zwischenreden aber steif und statistenmäßig dastand; so ging es vor allem Frau Koch, „kaum hat ihr Mitspieler ein Wort dazwischen geredet, so ist das Feuer verraucht“, und nachher findet sie den rechten Ton nicht, erst durch längere Reden deklamiert sie sich von neuem in Hitze. Im zweiten Akt des Hausvaters (Szene 1) lösen sich zwei Gruppen, die um den Vater und die um die Tochter, in der Rede ab, bei Koch blieb dann jedesmal die wortlose auch regungslos und schien auf die andere zu achten, statt sich eifrig weiter zu beschäftigen. Unter diesen Umständen wurde es als besondere Feinheit empfunden, wenn bei Frau Starke im stummen Spiel „ihre Minen desto redender“ waren, und wenn Löwe als Derwin seine Aktion „auch unter den längsten Arien des Ritters abzuändern wußte“ (Lisuart und Dariolette). Alles das waren aber nur Ausnahmen, selbst Brückner war hier selten zu loben, und grimmig schrieb Mauvillon den Kochschen Schauspielern ins Stammbuch: „sie scheinen

---

1761, S. 60 ff.; Hamb. Dram., LSch 9. 220; Briefe über die wienerische Schaubühne, 1768—69, No. 25, Wiener Neudrucke No. 7, Wien 1884, S. 151; Ch, S. 199. — Löwen war am Hamburger National-Theater nicht „litterarischer Regisseur“, wie Litzmann (Anm. 33. 1 : 2. 18 f.) sagt. Löwen erstrebte nach der „Vorläufigen Nachricht, von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters“ zweierlei: 1) sittliche Bildung der Akteurs, 2) schauspielerische Ausbildung durch theoretische Vorträge (theatralische Akademie); sein wirklicher Einfluß blieb aber noch weit unter diesem Programm. Vgl. über das Amt des Regisseurs Goethe an Schiller 9. Dez. 97, WA IV 12. 373.

gar nicht die theatralische Kunst in ihrem Zusammenhange einzusehen, sie drücken hier und da eine Stelle gut aus, aber im ganzen ist es nichts". Natürlich kam diese einseitige Spielweise nur dem Begehren des großen Publikums entgegen, das damals mehr als je die Einzelleistung des Schauspielers abgesondert für sich genießen wollte, — man denke nur daran, daß am begeistertsten stets von der Kritik die Monologe gefeiert wurden (Lessing besprach allerdings nur Dialog-Momente), und daß wenige Jahre später das Melodrama, wo sich der Einzelne nun ganz allein produzieren konnte, Triumphe feierte [1]).

Die mimischen Ausdrucksmittel jetziger Schauspielkunst auf Formeln zu bringen, wäre unmöglich, denn heute erklingt auf der deutschen Bühne vom hohen Pathos Sophokleischer Tragödien bis zu den realistischen Tönen moderner Stücke vielerlei durcheinander, und der mimische Ausdruck ändert sich je nach den Aufgaben, ist mannigfaltig wie diese selbst. Damals aber, in den Anfängen, war es anders. Nicht mehrere gleichberechtigte Stile kannte man nebeneinander, sondern einer war bislang alleiniges Muster gewesen, der klassisch-französische. Und die junge deutsche Schauspielkunst, die eben erst dieser Schule zu entwachsen begann, fühlte sich noch nicht frei und selbständig genug, um ohne Unterstützung der Kritik, die aber versagte, allein fortzuschreiten. Ohne Regeln glaubte man nicht weiter zu können, ohne „specielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präcision abgefaßte Regeln", die Lessing noch 1769, beim Abschluß der Dramaturgie, geben zu können hoffte. Aber er muß eingesehen haben, daß solch ein praktisches Lehrbuch der Mimik höchstens Augenblicksbedeutung erlangen kann und in einem Jahrzehnt vielleicht schon die Fortentwicklung rückständig

---

1) K 4. 205; 640; Freundschaftl. Erinn. (Anm. 34. 1) S. 78; 79; 71 ff., auch 49 f.; 52 f.; U 2. 504.

hemmt, denn die Gebärdensprache ist in fortwährendem Fluß und ändert sich rascher als Rede der Zunge, — kurz, er unterließ die Arbeit. Gerade jener Übergangszeit fehlte daher der Berater (dieser kam erst, als er nicht mehr nötig war: Engel mit seiner Mimik), und es ist kein Wunder, daß man, unsicher wie man war, an den überlieferten Typen des Ausdrucks festhielt, ist kein Zufall, daß Ekhof, der größte Schauspieler der Epoche, sein bestes Können als *Sprecher* erwies, während die Reformation der Gebärde den Mannheimern und Schröder aufbewahrt blieb. Selbständige Züge waren selten, so daß Lessing frappiert war durch das Rupfen der sterbenden Sara-Hensel, und gerührt bei Ekhofs Spiel, wie er „einen Theil der grauen Haare vors Auge brachte, bey welchen er die Tochter beschwor"; Name und Begriff der Spielnuance, deren manierierender Meister später Iffland wurde, sollten erst geprägt werden [1]).

Einige Ausdruckstypen jener Zeit mögen hier schnell Revue passieren. Der *Fußfall*, für den dem 20sten Jahrhundert das Verständnis fehlt, war natürlich angebracht in der äußersten Not, wo es zu flehen galt; aber er wurde damals viel bereitwilliger ausgeführt. Hingehen mochte er vor der Geliebten, also bei jungen unbesonnenen Leutchen (Der Freygeist IV. 4/5; in Marmontels Ami de la maison einzige Vorschrift: Il se jette à ses genoux, & lui baise la main). Bedenklicher war es schon, wenn König David (bei Klopstock) betend in die Knie sank; in der Freundschaft auf der Probe V. 7 stattete der Freund dem Freunde auf dem Boden rutschend seinen Dank ab; für Schiebeler wurde der Fußfall zum alleinigen Ausdruck der Ergriffenheit oder

1) Lessing: Hamb. Dram., Stück 104; 14; 9 (LSch 10. 212; 9. 239; 221). Bei Dorat (déclamation théâtrale) bedeutete die Nuance *sprachliche* Übergänge. So auch ThK 1776, S. 37—40; 1778, S. 10. — Schnelles Veralten des mimischen Ausdrucks: ThK 1784, S. 25.

Angst; Clodius' Medon fiel zweimal vor dem Onkel, einmal vor der Braut nieder, und der Onkel vice-versa vor ihm, der Nebenpersonen zu geschweigen; Heufeld ließ — höchster Triumph der Rührung — vor seiner Julie den Vater bittend knien, wobei dem männlichen Lessing denn doch der Unwille aufstieg: „Es beleidiget, es kränket uns“ . . . Jedoch ist seine eigene Arabella unkindlich genug, die Theaterbewegung auf Befehl prompt auszuführen (vor Mellefont)[1]. — Als Ausdruck der steigenden Wärme, der Teilnahme, der Annäherung kehrte regelmäßig das *Fassen bei der Hand* wieder, das etwa in der Minna 7mal, in der Eugenie 8mal begegnet; das Fahrenlassen oder Verweigern der Hand, die Komplementbewegung, war nicht so häufig. Den Gipfel der Annäherung bezeichnete meist der *Handkuß*, der fast in jedem Drama der Zeit zu finden ist (7mal im Galeerensklaven) und der, auf dem Theater wenigstens, nicht nur der vornehmen Welt, sondern auch Bauernburschen geläufig war (Lottchen am Hofe III. 3). — Die *Umarmung*, gewiß die natürlichste dieser Gebärden, wurde damals doch gern im Überfluß gespendet; 10mal im Honnête criminel; Herrmann sagt am Schluß des dritten Aktes zu den im Rat versammelten Fürsten

Und itzt umarmet mich zum letztenmal als Knechte!

Im Essighändler (III. 7) fallen sich gleichfalls sämtliche Mitspielenden nacheinander um den Hals; und im Nathan ist die ringsum wiederholte Zeremonie der stumme Ausdruck allseitiger Versöhnung. — Das *Fußstampfen* fehlt wie in den Stücken der Zeit (Weiße) so auch in Lessings psychologischer Analyse der Zornessymptome nicht, wobei er es richtig zu den „allergröbsten Aeußerungen“ rechnet; jedoch paßt es für Just wieder nicht so recht, während das gleichzeitige verächtliche Ausspucken schon bedientenmäßiger ist (I. 4)[2]. — Großer

1) Hamb. Dram., Stück 9, LSch 9. 220.
2) Hamb. Dram., Stück 3, LSch 6. 194.

Beliebtheit erfreute sich im Ausdrucksspiel das Motiv des *Gebets*, so daß es sehr häufig in ernsten Stücken der Zeit erschien, in einigen aber, die damals in Leipzig gespielt wurden, mit geradezu lächerlicher Häufung. Im Galeerensklaven werden Gott oder der Himmel 10 mal angerufen, 14 mal in der Verschwörung wider Venedig; Weiße, der in Atreus und Thyest schon die heidnischen Götter 12 mal bemüht, brachte es in dem christlichen Richard III. auf sechzehn Male und durfte füglich vom letzten Augenblick des Prinzen Eduard melden lassen:

Er sah gen Himmel auf, und rief nichts als — „ach Gott!"

Den Rekord schlug aber Cronegk, in dessen Codrus man sich 27 mal mit Gebet an die Götter wendet, und wo sogar die Seelen Verstorbener (Theseus, Medon) 5 mal ungriechisch, das ist mit Wendung zum Himmel statt zum Hades, apostrophiert werden[1]). Natürlich

---

1) Zum Beweis für die Häufigkeit des Motivs hier Belege: Der ehrliche Verbrecher I. 1; 6; II. 6; 7; III. 7 (2 mal); IV. 7; V. 3; 5; 6; Die Verschwörung wider Venedig, Wien 1754, S. 17; 29 (2 mal); 31 (2 mal); 37; 45; 54; 56; 60; 61; 65; 67; 68 (I. 5; II. 6; III 1; 2; IV. 1; 6; 7; 9; V. 2; 3; 4; 5); Atreus und Thyest I. 5; II. 3; 4; 5; III. 6; IV. 5; V. 1; 2 (Beytrag zum deutschen Theater, zweite Auflage, Bd. 4 1769, S. 24; 35; 36; 39; 41; 43; 62; 70; 87; 95; 100; 102); Richard III. I. 3; II. 3; 4; 5; 6; IV. 1; 2; 4; V. 1; 5; 6; 8 (DLD 130, S. 21; 32; 34; 36; 39; 40; 56; 60; 67; 72; 78; 80; 81; 83; 89; 90 f); Codrus I. 1; 3; 5; II. 1; 2; III. 8; IV. 1; 5; 6; 7; V. 4; 6; 7; 10; 11; 12 (Des Freyherrn Johann Friederich von Cronegk Schriften, Bd. 1, Leipzig 1765, S. 172; 175; 180; 182; 187 (2 mal); 191; 193; 197; 201; 202; 222; 223; 231 (2 mal); 234; 237; 247; 251; 254; 259; 261 (2 mal); 264; 265; 266; — Verstorbene: S. 173; 194; 195 f.; 247; 261). Außerdem: Der Kaufmann von London V. 4; Erast, Szene 3; Minna von Barnhelm II. 7; Romeo und Julie V. 4; Medon I. 3; III. 10; Die Freundschaft auf der Probe I. 5; II. 2; V. 4; 6; Der Tuchfabrikant von London IV. 3; V. 5; Die bedrängten Waisen IV. 8; Die verliebte Unschuld, Szene 17; Die unähnlichen Brüder II. 12; IV. 9; Clary I. 4; Emilia Galotti V. 7; Canut IV. 4; Herrmann I. 3; II. 1; III. 2; 5; IV. 1 (3 mal); 4; V. 2; 3 (3 mal); 4; 5 (Werke Bd. 1, 1761, S. 323; 327; 348; 355; 357; 358 (2 mal); 368; 374; 378; 380; 381 (Siegmars Geist); 382; 384). Das Stück spielt im Hain mit

konnte Kniefall mit dem Gebet verbunden sein (Richard III., II. 4), an sich genügte aber das Erheben oder Ringen der Hände und das Aufschauen zum Himmel. Minna etwa „faltet die Hände . . . und blickt aufwärts“. In dieser Form begegnet denn die Gebärde auch ohne Gebet sehr oft, zum Ausdruck höchsten Schmerzes; Pelopia „hebt die Hände empor, die sie mit einer ängstlichen Wildheit ringet“ (V. 2); bei der Leiche seiner Tochter streckt der erschütterte Capellet „die Hände gen Himmel“; und Emilia macht flehend dieselbe Gebärde, als sie in des Prinzen Gewalt ist (III. 5). Stellt man sich vor, daß auch die häufigen Ausrufe Gott! und Himmel! nicht ohne mimischen Ausdruck hingesprochen wurden, so kann man den Spott über Döbbelin begreifen: er scheine beständig einen Gott aus der Höhe zu seiner Hülfe herabziehen zu wollen[1]). — Verwandt ist die Gebärde des *Wegwendens*, die zwar nicht sehr häufig ist, aber mit großer Regelmäßigkeit an solchen Stellen wiederkehrt, wo Schmerz oder Schreck sich mit Widerwillen verbinden. So steht Mellefont abgewandt, als Arabella sich ihm furchtsam nähert (II. 4), so weigert Tellheim, der das Spiel mit den Ringen nicht durchschaut, im Innersten verletzt seiner Minna den Anblick des Gesichts (V. 11), Eugenie im Sessel sitzend beugt sich zurück vom Grafen Clarendon, der ihr zu Füßen liegt und Verzeihung erfleht (V. 9), Corally „wendet sich weg und wischt eine Thräne ab“, als ihr künftiger Gatte, den sie nun aber nicht mehr liebt, sie nach langer Trennung zum ersten Male wieder umarmt, „ich mag Sie nicht sehen“, sagt das Gärtnermädchen (III. 13) abgewendet zum Grafen, dessen Intrigue sie tadelt, den sie aber doch von Herzen gern hat. — *Tränen* mimisch auszunützen und mit Hilfe des *Taschen-*

---

den Bildern des Thuiskon und Mannus, daher die Häufung. Vgl. Codrus I. 3, Schriften 1. 181 (ein Traum):

Den Säugling sah ich hier, erwürgt von wilden Händen,
Den unschuldsvollen Blick zum Himmel sterbend wenden.

1) ÜdLB 2. 202.

tuchs Schmerz und Jammer recht rührend darzustellen, lag nahe in einer Zeit da man die larmoyante Gattung noch nicht überwunden hatte. Bei Koch verwandte man dies Kunstmittel etwas sehr schematisch, und die Schauspieler mußten ermahnt werden, anstatt der Schnupftuchmanöver doch einmal echte Mimik des Schmerzes zu geben. „Ueberhaupt pflegen auf dem kochischen Theater die weissen Schnupftücher immer es anzukündigen, daß das Stück ein Trauerspiel oder eine rührende Komödie ist“ [1]). — Daß man Konfliktsmomente, wenn sich zwei Gewalten um die Seele streiten, damals so oft durch tiefsinniges, gedankenversunkenes *Dastehen* oder *Herumgehen* ausdrückte, erklärt sich vielleicht aus dem häufigen Gebrauch der hinweisenden und malenden Gebärden. Wenn derselbe, der eben noch in andauernder Bewegung war, jetzt auf einmal „sprachlos mit gesunknen Armen und niedergeschlagenen Augen“ dastand (Romeo und Julie II. 5), oder „mit eingeschlagenen Armen . . . voll Tiefsinn“ regungslos verweilte (Atreus und Thyest V. 2), so konnte die Wirkung nicht ausbleiben. Charakteristika dieser von den Franzosen oft rêver genannten „nachdenklichen Stellung“, die Goethes Regeln für Schauspieler noch ähnlich beschreiben, waren unter allen Umständen das Zusammensinken des Körpers, das Ruhen der Arme, der zu Boden geheftete Blick [2]). Eintönig mußte die Gebärde natürlich werden, wenn sie in der Freundschaft auf der Probe 7 mal, und in der Eugenie gar 14 mal wiederkehrte. Auch parodistisch wurde sie verwendet, zur Kennzeichnung des dünkelhaften Gelehrten oder aufgeblasenen Dichterlings (Der junge Gelehrte I. 5; Die Poeten nach der Mode I. 9; III. 5). — Besonders Leipziger Theaterbrauch scheint es gewesen zu sein, durch *Armeinschlagen*, das sich nun aber mit Aufschauen oder Umherblicken verband, die sarkastisch gebändigte Wut auszudrücken.

1) Freundschaftl. Erinn. (Anm. 34. 1) S. 59; 76; K 3. 698; 4. 206; 215.

2) Regeln für Schauspieler, WA 40. 156.

Richard III. etwa „schlägt die Arme ineinander, und sieht sich grimmig um", als er Elisabeth und Stanley überrascht (IV. 3). — Auch eine andere Bewegung: das *Zurück-* oder *Zusammenfahren* im heftigen Schreck, gab es wenigstens in Leipzig unaufhörlich zu sehen; Weißes Richard III. forderte diese Gebärde 5 mal, Romeo und Julie 6 mal, Atreus und Thyest 4 mal, die Freundschaft auf der Probe 4 mal, und der in Leipzig vollendete Graf von Olsbach hat sie 7 mal. Ob sie anderwärts auch herrschte, braucht hier nicht entschieden zu werden[1]). Diese Auswahl aus dem Gebärdenschatze genüge, um zu zeigen, daß die Schauspielkunst, wie Goethe sie zu sehen bekam, mehr typisch als individuell verfuhr und mehr von malerischen als psychologischen Rücksichten geleitet wurde. Wie weit der Theaterbrauch mit dem Leben übereinstimmte, und ob Lichtenberg recht hat, der verschiedentlich die schauspielerische Mimik als übertrieben und unwahr angriff, oder ob Bühne und Welt dabei nicht doch in Wechselwirkung stehen, solche Fragen sind hier belanglos; auf dem Theater bekam Goethe jedenfalls all das zu sehen, einerlei ob es ihm aus dem Leben vertraut war oder nicht[2]).

An diesen und ähnlichen Ausdrucksnormen, die im wesentlichen auf die klassische Tragödie zurückgingen, hatte das bürgerliche Stück natürlich nicht genug, hier kam nun hauptsächlich zweierlei dazu: die heftige *Be-*

1) Richard III.: DLD 130. 68; 73; 77; 83; 89. Romeo und Julie: Beytrag, 2. Aufl., Bd. 5 1769, S. 17; 23; 57; 80; 141; 146. Atreus und Thyest: ibid. Bd. 4 1769, S. 77; 84; 85; 97. Die Freundschaft auf der Probe: ibid. 5. 255; 258; 270; 277. Rosemunde: ibid. Bd. 2 1767, S. 236. Amalia: ibid. 4. 130. Der Graf von Olsbach, 2. Aufl. Leipzig 1782, S. 85; 108; 113; 132; 133 (2 mal); 147. Der Mißtrauische gegen sich selbst: Beytrag, 2. Aufl., Bd. 3 1768, S. 307; 319; 374; vgl. Die Liebe auf dem Lande I. 5; Der Teufel ist los I. 11; II. 5; Der Dorfbalbier II. 2 (Komische Opern, 3. Aufl., Leipzig 1777, 1. 127; 2. 33; 59; 223).

2) Lichtenberg: Vermischte Schriften 1800 ff., 1. 134 f.; 306 f.; 2 142; 325 f.

wegung über die ganze Bühne, und das *Spiel mit Stuhl, Sessel oder Sofa*. Wenn Marwood dem Mellefont „mit offnen Armen lächelnd entgegen rennt“ (II. 3), wenn Sara „voller Erschrecken aufspringt und sich zitternd zurückzieht“ (IV. 8), wenn Claudia, sobald sie Odoardo erblickt, „auf ihn zufliegt“ (IV. 8), oder Emilia, von der Kirche kommend, „in einer ängstlichen Verwirrung“ herein- und natürlich zum Proszenium vorstürzt (II. 6), wenn Tellheim sich losreißt und davonstürmt (II. 9), wenn die Gräfin Capellet, da sie Julie liegen sieht, in Todesangst über die Bühne läuft und bei der Tochter niedersinkt (IV. 6), wenn Pelopia auf Aegisth wütend losrennt, oder Albißvinth vor ihrer Mutter „voll Entsetzen und Geschrei“ vom Theater flüchtet, wenn man in der Eugenie in Freude oder Erregung 10 mal aufeinander zu eilt, — so zeigt sich hier die Spielweise des bürgerlichen Dramas, das von der Bewegungslosigkeit der klassischen Kunst fortstrebte. Noch mehr ist die Verwendung der Sitzgelegenheit zum Ausdrucksspiel Eigentum der neuen Gattung. Erst die Ausstattung des bürgerlichen Milieus mit Stuhl, Sessel, Sofa machte das fortwährende Niedersinken oder Hinwerfen und das ewige Aufspringen möglich, das man etwa in der Eugenie 20 mal zu sehen bekam, und das, wie man getrost behaupten darf, zu der Zeit in keinem modernen Stücke ganz fehlte. Weder die französischen Klassiker noch beispielsweise Shakespeare konnten dies Ausdrucksmittel verwenden, da sie beiderseits eine von Möbeln leere Bühne vor sich hatten[1]).

Daß dieselben Typen damals so eintönig sich wiederholten, war gewiß teilweise Schuld der pantomimischen Ballette, in denen eine normierte Gebärdensprache ja angebracht und nötig war. Nun tanzten die jüngeren Schauspieler und Schauspielerinnen regelmäßig in diesen

1) Trotzdem die bürgerlichen Stücke, welche die neue Spielweise förderten, immer häufiger wurden, gibt der Th K 1775 (S. 90) den Schauspielern den Rat, sich öfters zu setzen, um abzuwechseln.

Pantomimen mit, und kein Wunder, wenn, was sie hier ausübten, ihnen zu eigen wurde. Außerdem gewann aber damals die Pantomime vorübergehend Einfluß im Drama; Diderot schrieb im Hausvater ganze Szenen mit stummem Spiel vor, wie das seiner Überzeugung entsprach: die Schauspielkunst eine malende Kunst! — und seine Schüler taten es ihm darin nach, am eifrigsten Beaumarchais, der seiner Eugenie, einer Anregung im Discours sur la poésie dramatique folgend, Zwischenakte in Gestalt von Pantomimen beigab. In Leipzig spielte man sie mit, war also den Neuerungen zugänglich, und in Weißes Dramen finden sich denn auch verschiedentlich Szenen ganz nach Diderots Rezept. Beispiel: Aegisth soll den Thyest ermorden und tritt in die Hinterbühne, wo der Alte schläft, ein (V. 2). Pelopia, die am Eingang sich verbergend zurückbleibt, „zeiget sich halb, droht ihm, und stampfet mit dem Fuße . . . . Sie geberdet sich sehr ängstlich über sein Zaudern . . . . Er nähert sich ihm, sieht ihn lange aufmerksam an, erhebt die zitternde Hand; indem erwacht jählings Thyest; Aegisth läßt den Dolch voll Entsetzen fallen, die Mutter ringt, doch ungesehn vom Thyest, die Hände". Hier finden sich eng beieinander gleich drei jener Ausdruckstypen: Fußstampfen, Zusammenfahren, Händeringen.

Die Gesamtheit dieser Hinweise nun ergibt zwar kein halbwegs vollständig ausgeführtes Bild, wohl aber eine Skizze vom Spiel der Kochschen Schauspieler. Frau Starke scheint am originalsten in der Interpretation gewesen zu sein und sich am meisten von dem Schema entfernt zu haben, an dem wieder Brückner und Frau Koch ziemlich genau festhielten.

Daß bei Koch das Lustspielrepertoire nur zum Drittel von deutschen Originalen bestritten wurde, während sich in den Rest die Franzosen und Goldoni teilten, ist eine Bestätigung von Lessings herbem Dramaturgen-Urteil: Unsere höchst trivialen Komödien; die Deutschen hatten

in der Tat wenig Neues, im guten Sinne Modernes aufzuweisen[1]).

Goethe hatte schon in Frankfurt am französischen Theater eine leise Entwicklung des komischen Spielplanes beobachten können: die erste Truppe pflegte ausschließlich die rein komischen Gattungen, bei der zweiten war auch das ernsthafte Lustspiel vertreten. Jetzt schritt die Bewegung fort, es gab mehrere neue Stücke, die dem Drama zustrebten und dem Typus des Hausvaters schon sehr nahe standen; damit war die Kluft, die früher zwischen Tragödie und Komödie breit geklafft hatte, nahezu vollständig ausgefüllt, die Zeit begann, wo in den Gattungsbezeichnungen vollkommener Wirrwarr herrschte: Lessing nannte z. B. den Hausvater eine „ganz ernsthafte Komödie“[2]).

Von den Stücken dieses Übergangstypus, die Koch spielte, ist außer der Cénie vor allem Sedaines „Weiser in der Tat“ (Le philosophe sans le savoir) zu nennen. Hier entrollt sich die innere Bedrängnis eines Vaters, der um den Zweikampf seines Sohnes, des Fähnrichs, weiß, ihn aber nicht zurückhalten kann noch will. Als ein „Weiser in der Tat“ kämpft der alte Vanderk die Regungen des Herzens nieder, erledigt seine Geschäfte wie sonst und trifft die letzten Anordnungen zur Hochzeit seiner Tochter — alles in der steten Erwartung: jetzt wird die Unglücksbotschaft vom Tode des Sohnes kommen. Das Ende ist natürlich, daß die Gegner, die sich ausgesöhnt haben, erscheinen, und nun die Hochzeit in eitel Freuden begangen werden kann. Um den Vater, als die Hauptperson, konzentriert sich das Interesse, und mit weiser Mäßigung hat Sedaine das Liebesverständnis des Fähnrichs mit Victorine, der Tochter des Hausmeisters, nur angedeutet und nicht etwa zu zärtlichen Szenen ausgenutzt, das hätte die Einheit der Komposition

1) Vgl. E. Schmidt, Lessing[3], 1. 598.
2) Hamb. Dram., Stück 21, LSch 9. 272.

nur gestört. Mit der Aufführung dieses Stücks legten die Kochschen Schauspieler Ehre ein, sie vermieden hier einmal gänzlich die „rauschende Deklamation“ und gaben wie sichs gehörte „jedem Wörtchen sein Gewicht“; Vanderk war Starke, der die rührenden Alten immer am besten spielte, der Fähnrich Brückner, und seine Victorine Frau Starke[1]). Oder vielmehr: Walter war Starke, und Julchen Frau Starke, denn so hatte man die Namen umgetauft, das Stück selbst war getreu übersetzt. Also eine ganz oberflächliche Art zu nationalisieren, mit der man sich aber damals meist noch begnügte. Den Hausvater nannte Kochs Übersetzung: von Adlersfeldt, und den Komtur: Domherr von Stöhrenfeind, der ganze Text aber hielt sich sklavisch ans Original. Auch sonst machte man halbe Arbeit, den Tartuffe, der durch und durch Abbé ist, gab man als deutschen Pastor, ließ aber sonst alles Französische ruhig bestehen. Es gibt hier keinen Mittelweg, sondern die Losung heißt: Original oder durchgreifende Bearbeitung! In Hamburg entschied man sich zuerst mit Energie für die Bearbeitung[2]).

Neben diesen ernsten Stücken neuesten Datums gab Koch auch solche des älteren Typus. Voltaires Marquis, weit harmloser als Graf Almaviva, verliebt sich bei Ausführung seines „Herrenrechts“, das ist nur eines tête-à-tête, in die Bauernbraut und entdeckt schließlich, daß sie von vornehmer Geburt ist. Er heiratet sie, und der Bräutigam bekommt statt ihrer Colette. Von Destouches, den Goethe ja schon kannte, sah er den Poetischen Dorfjunker, in der verwässernden Bearbeitung der Gottschedin. „Nein, guter Freund“, sagt später Carlos zu Clavigo, „nimm mir's nicht übel, ich hab' wohl in Komödien gesehen, daß man einen Landjunker geprellt hat“ — und kann damit nur den Poète campagnard meinen, obwohl

1) U 5. 540; 6. 76.

2) Hausvater: Freundschaftl. Erinn. (Anm. 34. 1) S. 34; Tartuffe: K 4. 207f.

die Anwendung auf Clavigo ja nicht glatt aufgeht[1]). Auch die Dreifache Heirat war ergötzlich, wo der verwitwete Vater, die Tochter und der Sohn plötzlich entdecken, daß sie allesamt heimlich vermählt sind und sich also gegenseitig nichts vorzuwerfen haben. Zwei Nachspiele waren bestimmt, Einfalt und Schlichtheit gegen die städtische Überkultur ins rechte Licht zu setzen: Die junge Indianerin und Die verliebte Unschuld. Beidemal stand im Vordergrund eine ingénue, dieser Charakter, der seit der Chercheuse d'esprit beliebt war. Dort die naive Wilde, hier die Naive vom Lande, beide verliebt und beide ihre Liebe mit treuherziger Offenheit bekennend und verteidigend, so daß dort die verlobte Braut, hier der zweite Werber zurücktritt.

Von den deutschen Lustspielen, die Koch gab, waren die meisten Neuerscheinungen. Die ältere Zeit war nur vertreten durch Schlegels Triumph der guten Frauen, worin sich Frau Koch als Philinte-Hilaria außerordentlich hervortat, durch Weißes mißlungenen Versuch in der Charakterkomödie: den Mißtrauischen gegen sich selbst, und die literarische Satire der Poeten nach der Mode, die Goethe zunächst sehr imponierte, bis Frau Professor Böhme ihm zeigte, wie seicht sie war[2]).

Dagegen behandelten die neueren Stücke, wie die französischen, zumeist Probleme, Konflikte des Dramas. Die Amalia war eine Steigerung des Triumphs der guten Frauen zum Ernsthaften. Dort war die Frau dem Gatten, der sie aus Leichtsinn verlassen hatte, in Mannskleidern gefolgt und kam noch zeitig genug, um ihn sich zurückzugewinnen, — hier tändelt der Treulose nicht nur herum, sondern ist, als Amalia ihn, ebenfalls in Manns-

1) WA 11. 80. Goethe wurde durch das lächerliche Aussehen des dichtenden Landjunkers in diesem Stücke bewogen, seine altmodische Garderobe gegen eine neue einzutauschen. DuW Buch 6, WA 27. 57.

2) Schmids Theaterchronik, Gießen 1772, S. 59; DuW Buch 6, WA 27. 64 f.

kleidern, wieder entdeckt, schon eine neue Verbindung eingegangen. Eine der beiden Frauen also muß verzichten, Amalia tut es, nachdem sie die Würdigkeit der Lady selbst erprobt hat. Wieder einen Konflikt brachte die Freundschaft auf der Probe: Blandford hat, als er fortreisen mußte, seine Braut, die schöne Indierin Corally, seinem Freunde Nelson und dessen Schwester Julie anvertraut. Nelson und Corally haben sich lieben lernen, und sind nun bei Blandfords Rückkehr in der größten Not, sie, weil sie den Geliebten nicht haben soll, er, weil er sich anklagt, dem Freunde gegenüber falsch gehandelt zu haben. Als Corally den Kontrakt unterschreiben soll, vermag sie es nicht, alles kommt an den Tag, und Blandford ist edel genug zu verzichten. Den Blandford spielte Brückner, aber: „Feine zärtliche Züge trifft er selten", meinte die Kritik; ebenso war die Steinbrecher keine hervorragende Julie, „Mademoiselle Steinbrecherin machte ihre Julie in den *muntern* Stellen gut", hieß es, die Ergänzung wurde dem Leser überlassen. Diese treffliche Schauspielerin leistete Hervorragendes im Derbkomischen, in allen Rollen, wo Laune, Lebhaftigkeit und Schelmerei herrschte, während ihr mehr und mehr „die rührenden völlig widernatürlich geworden. Selbst ihr Ton hat alsdann etwas herbes". Sie schien „als Liebhaberin zu kalt", sagt Goethe später [1]). Clodius' Medon fügt sich in die Reihe der regelrechten Rührstücke. Der verbrecherische Vormund zettelt eine lächerliche Intrigue gegen den Philosophen Medon an, um ihn des Landes verweisen zu lassen und sich seiner Güter zu versichern. Schlimm ist Medons Lage, schlimmer Cleliens, seiner Braut, die nun zwischen Vater und Geliebtem wählen soll. Aber rechtzeitig wird alles entdeckt, und Medon, der überhaupt von Großmut und Tugend trieft, verzeiht dem Alten gern. Dieses Stück forderte die Satire des jungen Goethe ganz natürlicher-

1) U 5. 93; ÜdLB 2. 165; „Leipziger Theater. 1768", WA 36. 227.

weise heraus, und er machte noch am Abend der Vorstellung einen lustigen Prolog, der es verspotten sollte, wie in Dichtung und Wahrheit zu lesen ist[1]). Das Stück erhielt, „vornehmlich durch Brückners Deklamation unterstützt", Beifall, der Künstler übernahm solche Rollen wie Medon gern, „weil er gern perorirt"[2]). Auch Schlossers Zweikampf gehörte zur rührenden Gattung. Ein junger Edelmann liebt die Schwester des, den er im Zweikampf erschlagen hat, ohne zu wissen, daß es die Schwester ist. Als der künftige Schwiegervater mit ihm über Duelle überhaupt und den Tod seines Sohnes insbesondere redet, erhält er die schreckliche Gewißheit, wen er zu heiraten im Begriff ist. Doch der Bruder war gar nicht tot und kehrt gesund zurück. — Wie einzigartig muß nun zwischen all diesen Stücken 1767 Lessings Minna gewirkt haben. Sie alle erreichten den Ernst ihrer Konflikte aus Voraussetzungen, die mehr oder weniger fein erfunden stets nur in Nirgendheim möglich waren, und allein der Philosophe sans le savoir ist besser fundiert. Bei Lessing aber erwuchs die ganze Handlung aus der vollen Realität wirklichen Lebens, und zwar deutschen Lebens. Ein bedeutender Unterschied. Freilich, ob Goethe damals die Sachlage übersah, ob er Lessings Ziel zu überschauen und das gänzlich Neue seiner Leistung zu würdigen imstande war, muß sehr bezweifelt werden; ja, die Betrachtung seiner damaligen Dichtversuche lehrt das Gegenteil. — Die Minna fand bei Koch eine gute Darstellerin in der Schulze; und da nach ihrem Weggange die Steinbrecher sich an die Rolle wagte — man wußte nicht, war es falscher Ehrgeiz oder Wille des Direktors —, so gab sich Gelegenheit, das Spiel der beiden zu vergleichen. Mademoiselle Steinbrecher, klagt der Kritiker, „läßt uns das fröhlige Gelächter allzutheuer bezahlen, womit wir sie in ihren naiven Rollen bewillkommen und wieder begleiten, wenn sie auch eine Minna, eine Amalie, eine

1) Buch 7, WA 27. 141 f.
2) K 4. 205.

Eugenie spielen will. . . Alles geht gut, so lange das muthwillige Mädchen spricht; . . aber die Minna in der Entzückung, wenn sie von Freude und Liebe berauscht ist! . . Wie jugen sich nicht in dem Munde unsrer Schulzinn die Worte: Er? Er ist hier? Er? Er hat in diesem Zimmer gewohnt?" Brückner war, wie sich denken läßt, kein besonderer Tellheim, da er sein Feuer hier nirgends recht auslodern lassen konnte und auch nicht deklamieren durfte. Werner wurde von Schubert, dem Interpreten der polternden und komischen Alten gegeben, — wie man den Wachtmeister damals überall aufgefaßt zu haben scheint. Just und Franziska fielen dem Ehepaar Löwe zu. Er war der Hauptkomiker des Kochschen Theaters, einer von den Leuten, die stets die Lacher auf ihrer Seite haben, die aber zu Mätzchen nur zu geneigt sind und leicht über den Rahmen ihrer Rolle hinausgreifen. Auch als Bedienter in den ernsthaften Stücken konnte er die Späße nicht lassen, so z. B. als Drink in der Eugenie. Frau Löwe trat meist in Nebenrollen auf, sie verstand sich sehr auf die Augensprache, was bei der Franziska ja erwünscht ist [1]). — Die ersten von der Minna angeregten Stücke bekam Goethe in Leipzig auch noch zu sehen: Brandes' beide Versuche, von denen der Graf von Olsbach nur eine leere Kopie blieb, während in dem andern (Der Schein betrügt) zwar mehr Selbständigkeit, dafür aber wiederum romanhafte Intrigue herrschte. „Die Hauptrolle des Hrn. von Milbach machte Herr Brückner nicht immer wie man wünschen möchte, ohne Zweifel weil nichts hervorstechendes darin war; denn feine Nüancen zu treffen, die Kunst fehlt diesem Schauspieler noch sehr" [2]). Hier zeigt sich wieder klar Brückners Spiel. Unter den Durchschnitt sank dieser

1) Minna: U 5. 365 (vgl. ibid. S. 181 u. K 4. 214). Brückner: K 3. 530; 4. 661. Werner: U 6. 76. Löwe: U 4. 1057; 5. 183; K 4. 215. Frau Löwe: Vergleichung (Anm. 37. 2) S. 40. (Vgl. U 5. 370.)

2) U 5. 183.

Künstler nie, volle Leistungen gab er aber nur, wo er daherbrausen konnte. — Von Schiebelers fleißig gerundeten jedoch unbedeutenden drei Nachspielchen war noch das beste die Muse: ein dichtender Jüngling, ganz von seiner Kunst eingenommen, verschmäht die ihm bestimmte Braut, diese aber überrascht ihn als Muse verkleidet wie eine himmlische Erscheinung und bekehrt ihn durch ihren Gesang, — gute Gelegenheit für Hiller, sein liebenswürdiges Talent zu zeigen.

Neben die Franzosen und Deutschen trat nun im Lustspiel-Repertoire als ebenbürtige Größe der Venezianer Goldoni. Mit der massenhaften Aufführung seiner Stücke, deren neun vom Accisinspektor Saal übersetzt in den Jahren 1767 und 68 die Feuertaufe bestanden, machte Koch einen selbständigen Versuch zur Neugestaltung des Repertoires. Vereinzelt war der Italiener schon seit 1756 bei Ackermann, seit 1760 in Wien dargestellt worden, so ausschließlich aber hatte sich ihm noch niemand gewidmet[1]). Kochs Vorgehen, das natürlich nicht künstlerischen Prinzipien wie später Schröders Shakespeare-Einführung, sondern einfach der Not entsprang, fand in den nächsten Jahren zwar Nachahmung, so daß etwa Seylers Truppe 1772—75 fünf Stücken Goldonis 32 Vorstellungen widmete, und am Gothaer Hoftheater 1776—79 gar 13 Stücke 72 mal gegeben wurden. Aber dieser stetig wachsende Erfolg ist mehr auf die nationalisierenden Bearbeitungen Bocks, Reichards, Gotters zurückzuführen; in der originalen Gestalt ließ man Goldonis Lustspiele schon in den 70er Jahren wieder fallen, ebenso wie man damals das italienische Singspiel über Bord warf, und Koch selbst war der erste, der die stolz gehißte Flagge zurückzog. Immerhin aber machte Goethe als Theaterdirektor noch mit drei Stücken, die Koch ehemals ge-

1) Ackermann: Litzmann (Anm. 33. 1) 2. 122. Wien: Joh. Heinr. Friedr. Müller, „Genaue Nachrichten von beyden Kaiserlich-Königlichen Schaubühnen . . in Wien", Preßburg, Frankfurt und Leipzig 1772, S. 29 ff.

bracht hatte, mißlingende Versuche, mit dem Krieg, der Verstellten Kranken und dem Lügner[1]). Die erste Bekanntschaft mit Goldoni war Goethe 1764 durch Maggiores italienische Vorstellungen vermittelt worden, und durch Sebastiani, der im selben Jahre „Die wunderbare Wirkung der Natur, eine durchaus lächerliche Opera comique" deutsch aufführte (I portentosi effetti della madre natura). Auch lesend beschäftigte sich Goethe schon mit dem Venezianer, ehe Kochs Aufführungen darauf hinwiesen, wie eine Erwähnung der Verliebten im Oktober 1767 bezeugt[2]).

Goldonis Komik, die von der alten commedia dell' arte dem französischen Charakterlustspiel zustrebte, hatte zwar viel spezifisch Italienisches, so daß man mehrfach durch Bearbeitungen mit Erfolg nachhalf (Bock in Hamburg ging hier voran), — aber die Hauptleistungen mußten auch in getreuen Übersetzungen, wie sie Saal anfertigte, schon wirken. Koch konnte denn in der Ostermesse 1768 fast ausschließlich Goldoni geben. Da zeigten sich die Neugierigen Frauenzimmer in großer Aufregung über einen Geheimbund ihrer Männer, der zu bestimmten Stunden tagt und sie ausschließt. Was treibt man da? Stein der Weisen? Spielchen? Liebschaften? Durch Verrat des Kasinodieners gelangen die Damen dazu, eine Sitzung zu belauschen, — und es ist weiter nichts als ein Nachtmahl, mit Fröhlichkeit gewürzt. Große Enttäuschung der Weiber, große Schadenfreude der Männer. Im Lügner (frei nach Corneilles Menteur) entstehen lustige Szenen dadurch, daß der kecke Lelio aufs Geratewohl mit zwei Schönen anbändelnd von diesen für den Urheber einer Nachtmusik gehalten wird, die der schüchterne

1) ThF 13 (Anm. 32. 2); ThF 1 (Anm. 33. 2) S. 115; 132.

2) Festschrift zu Goethes 150. Geburtstagsfeier, Frankfurt a. M. 1899, S. 161; an Behrisch 16. Okt. 67, DjG 1. 181. — Die Verliebten erschienen bei Saal im 4. Band 1769; die einzige frühere Übs. heißt: Die verliebten Zänker, Goethe zitiert also nach dem italienischen Original: L'innamorati.

Verehrer Florindo eben heimlich dargebracht hat. Frech und sofort Herr der Situation setzt sich Lelio an Florindos Stelle, in der er sich nun geschickt zu behaupten weiß. Er erntet den Dank der Schönen für Geschenke, die gar nicht von ihm stammen, und interpretiert sogar mit höchster Aufbietung seines lügenhaften Scharfsinns ein Sonett Florindos an Rosaura so, als sei es von ihm. Natürlich gerät er dabei fortwährend in die ergötzlichsten Verlegenheiten. Nachdem der Schwindel eine Weile fortgedauert, wird der Lügner entlarvt und zum Teufel gejagt. Für Goethe, den Corneille-Verehrer, muß das Stück, dessen Stoff ja weit verbreitet war, ein besonderes Interesse gehabt haben[1]). Die Verstellte Kranke ist in ihren Doktor, den hübschen Onesti, verliebt und fingiert allerhand Unpäßlichkeiten und Anfälle, um ihn immer in der Nähe zu haben und ihm dabei ihre Leidenschaft andeuten zu können. Sie bringt ihn auch so weit, daß er um sie anhält, worauf all ihre Krankheiten mit einem Male verschwinden. Köstlich sind die Ärztefiguren, die Goldoni dem tüchtigen Onesti zur Folie gibt, prächtig auch der taube Apotheker Agapito, dessen unüberwindliche Zeitungsucht tragikomisch durch den Verlust des Gehörs nur noch gewachsen ist. Schubert gab die Rolle (eine Hauptrolle Schröders) sehr gut. „Madem. Steinbrecherin spielte die Krancke . . . meisterhaft, das verliebte Geständniß am Ende ausgenommen, welches sie zu kalt deklamirte.“ Löwe war als Malfatti (Arzt) „nach Gewohnheit ein bischen übertrieben“[2]).

Das komische Spiel auf der Leipziger Bühne zu charakterisieren, ist teils unnötig, teils unmöglich. Un-

---

1) Vgl. J. Minors Vortrag „Wahrheit und Lüge auf dem Theater und in der Litteratur“, Euphorion 3. 265 ff.; aber auch schon: Des Freyherrn Johann Friederich von Cronegk Schriften, Bd. 1, Leipzig 1765, S. 389 ff.

2) U 5. 184; K 4. 662. Vgl. Briefe, die Seylerische Schauspielergesellschaft . . . betreffend, Frankfurt 1777 (H. L. Wagner), S. 209; F. L. W. Meyer, Friedrich Ludwig Schröder[2], Hamburg 1823, 1. 207 ff.

nötig, denn soweit die Stücke sich der rührenden Gattung näherten, zehrten sie vom Gebärdenschatze des Dramas; unmöglich, denn im übrigen mußte man sich in der Darstellung zu eng an das Leben anschließen, als daß sich besondere Typen wie im Tragischen hätten herausbilden können. Nur eine Eigentümlichkeit sei hier hervorgehoben, die sich damals in deutschen und französischen Stücken gleich häufig fand (bei Goldoni nicht), nämlich die Sprachparodie, d. h. das Kopieren von Worten des Gegenspielers in Ton und Mimik, wie es Franziska mit Riccaut macht: „Wie heissen der Minister, da draus auf die breite Platz?“ (V. 6; ähnlich IV. 3), oder etwa Henriette in den Poeten nach der Mode, die Dunkels Entwurf eines Heldengedichts in 24 Büchern mit seinen eigenen Worten geschickt verspottet: „jede Zeile hekatombenwürdig! ohne den Embrionischen Entwurf, der noch im Schooße des Nichts liegt!“ (III. 5). Ähnliches kehrt sehr häufig wieder und dringt sogar ins ernste Stück ein; in der Eugenie macht der Baron den spitzen Ton seiner Schwester, mit der er sich zankt, nach (I. 3; II. 9), oder als Frau von Capellet bittet, „Es ist doch schrecklich, daß man einer Tochter, die sonst stets gehorsam gewesen, nicht eine so geringe Bitte gewähren will“, erwidert der gestrenge Eheherr, ironisch parodierend: „Es ist doch schrecklich, daß eine vernünftige Mutter ein trotziges Kind in seiner Hartnäckigkeit so bestärken kann“ . . . .[1])

---

1) Zitate: LSch 2. 252 (233); Beytrag[3], Bd. 1 1771, S. 368—70; Beytrag[2], Bd. 5 1769, S. 72. Bei Lessing außerdem: Der junge Gelehrte III. 14, LSch 1. 358. — Belege für die Form: Die Poeten nach der Mode I. 5; 10; II. 6; Der Mißtrauische gegen sich selbst III. 3; Die Freundschaft auf der Probe III. 5/6; Die verliebte Unschuld Szene 9; Der Graf von Olsbach II. 2; 8; Die beiden Freunde II. 9; Der Essighändler I. 7; III. 2; Der Witwer Szene 2; Die Sklavin Szene 8; 9; Der Mann nach der Uhr Szene 8; Julchens Heirat Szene 16; 21; Der Zweikampf V. 2; Die Jubelhochzeit I. 4 (S. 31). Vgl. die Beispiele aus den Possen, Anm. 66. 1.

Wie Koch, um dem Spielplan neue Lebenskraft zuzuführen, wahllos nach Goldoni griff, so entsprang auch eine zweite Neuerung nur der Not; Weiße bezeugt das, indem er etwas von oben herab sagt „Der redliche Koch . . . . brauchte ein Rettungsmittel“. Also mehr aus Kassen- als Kunstinteresse unternahm er das, womit er für zwei Jahrzehnte bedeutend auf das Repertoire der deutschen Bühnen einwirken sollte: die Neubelebung des deutschen Singspiels, die er 1752 mit der Teufel-Operette schon einmal versucht hatte, und die ihm jetzt 1766 und in den folgenden Jahren unter Weißes und Hillers Beistand gelang[1]). Es war freilich keineswegs so, daß man damals auf dem deutschen Theater in deutscher Sprache überhaupt nicht mehr sang, das lustige Nachspiel mit „Teutschen Arien“, wie „Harlequins Hochzeit“ eins gewesen war, erhielt sich im Süden, etwa bei Wallerotty, bis in die 60er Jahre, und besonders in Wien pflegten Kurz, Weiskern, Klemm und andere die Operette[2]). Aber das ist wahr, daß man gegen die italienischen Truppen der Höfe und die herumziehenden Buffonisten nicht aufkommen konnte, weil der Komponist fehlte, der die Gattung musikalisch gehoben hätte. Den fanden Weiße und Koch nun in Hiller, und an dem Erfolg gebührt vor allem ihm das Verdienst. Während er zur Teufel- und Schuster-Operette schon die Standfußsche Komposition vorfand und diese umarbeitend nicht allzu selbständig hervortreten konnte, während er, der Schüler Hasses, in Lisuart und Dariolette noch dem italienischen Geschmack seinen Tribut zollte, fand er in Lottchen am Hofe und den späteren Stücken den eigenen Stil: einfach, leicht, gefällig, volksmäßig zu sein, ohne seicht und musikalisch unbedeutend

1) Zitat: Vorbericht zu Weißes komischen Opern[3], Leipzig 1777, S. 6. Die Singspiele hielten Koch zeitweise allein über Wasser: ÜdLB 2. 111; Ch, S. 188.

2) München: Paul Legband, Münchener Bühne und Litteratur im achtzehnten Jahrhundert, München 1904, öfters; A, S. 449; 509 und öfters. Wien: Müller (Anm. 58. 1) S. 32; 34; 40 f.

zu werden. Man empfand seine Kunst als Befreiung vom italienischen Singsang und betonte daher immer die äußeren Unterschiede, obwohl der Gegensatz doch tiefer im Musikempfinden lag: daß er „keine ausführlichen Arien mit Dacapo“ komponierte, sondern nur Arietten, Kavatinen, Romanzen, „die Arietten kurz, ohne allzu vielen Schmuck, ohne die Coloraturen und Wiederholungen“ . . . „Von den Rasereyen des italiänischen Theaters haben wir nichts bemerkt, keine einzige Arie hatte einmal ein Dacapo“ [1]). Wie faßlich und leicht verständlich Hillers Gesangstücke den Zeitgenossen waren, geht schon daraus hervor, daß die musikalisch nicht vorgebildeten Schauspieler sie ohne weiteres ausführen konnten [2]). Bald waren auch die Lieder in aller Munde; für die Arien „Als ich auf meiner Bleiche“ und „Ohne Lieb und ohne Wein“ bezeugt es Schmid 1771, und daß André in seinem Lustspiel „Der Witwer“ das Glocken-Duett (Lottchen am Hofe I. 1) nach der Originalmelodie singen läßt, beweist den großen Einfluß, den Hiller auf die Hausmusik gewann. Goethe war natürlich mit seinen Kompositionen vertraut und erwähnte später nicht nur Weißes Stücke, „seine Opern, durch Hillern auf eine leichte Weise belebt, machten uns viel Vergnügen“, sondern erinnerte sich auch an Lisuart und Dariolette: „ward von uns gleichfalls begünstigt“ [3]).

Die Texte dieser Singspiele waren der Komposition nicht überall ebenbürtig und kamen ihr selten gleich, wie in einigen anmutigen Liedern Weißes [4]). Das grob

---

1) Ch, S. 166; U 4. 651; 5. 369. Vgl. K 4. 220. Schiebeler mußte 1767 schon der Kritik gegenüber verteidigen, daß er in Lisuart und Dariolette einigen Arien Dacapo gegeben hatte (Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, herausgegeben von Joh. Adam Hiller, Leipzig 1766/8, 2. 138).

2) Nachrichten (Anm. 63. 1) 1. 257; 2. 139.

3) Schmid: Das Parterr, Erfurt 1771, S. 157. Der Witwer: Szene 2. (Vgl. Witkowski (Anm. 32. 1) S. 455.) DuW Buch 8, WA 27. 181.

4) Vgl. Jakob Minor, Christian Felix Weiße und seine Be-

Komische wurde ein bischen zu sehr betont. Beim Lustigen Schuster mochte der Unsinn angehen, da erwartete man gar nichts anderes, aber auch in den ernsten und innigen Ton der Goethe schon bekannten Annette hatte Weiße, als er sie zur Liebe auf dem Lande umschuf, Possengeträller gemengt, indem er die Figur des Schössers (bailli) ganz ins Komische drehte, und die Ninette, die Goethe gleichfalls schon gesehen hatte, war derber und robuster, als sie in Leipzig zum Lottchen gewandelt erschien. Aber gerade für diese naiv-schelmischen Bauernmädchen hatte Koch in der Steinbrecher eine ausgezeichnete Darstellerin; hier wo es geradezu, und meist lustig herging, wo sie Verliebtsein und Schmollen, Necken und Auslachen recht drastisch darstellen konnte, war sie mit ihrem lebhaften Naturell am Platze. Und da sie eine schöne Stimme besaß, die sich allmählich immer besser ausbildete, so zögerte man nicht mehr, sie alsbald „unsere Favart" zu nennen, nach Frankreich mußte man ja doch immer schielen. Weiße schrieb seine Rollen auf sie [1]). Für Jobsen Zeckel aber oder den Schösser oder den treuherzigen Bauernburschen Gürge war Löwe der berufene Interpret, der denn auch den clownmäßigen Derwin, Lisuarts Waffenträger, „mit vieler Geschicklichkeit" spielte [2]). Das Lob, das Löwe hier erntete, ist nicht unberechtigt, denn wirklich ist Derwin noch die erfreulichste Gestalt des auf Chaucer zurückgehenden Stückes, das halb Märchen halb nüchternste Prosa ist. — Die musikalische Ausführung der Operetten war recht kümmerlich. Hiller beklagt sich in den „Wöchentlichen Nachrichten" bitter, daß der Schlußchor zu seiner „Muse", der für großes Orchester (Pauken und Trompeten) ge-

---

ziehungen zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts, Innsbruck 1880, S. 130—166.

1) Das Parterr, Erfurt 1771, S. 259; Ch, S. 166; U 4. 651; 5. 370; ÜdLB 2. 165; Ch, S. 102. Vgl. U 5. 370.

2) Nachrichten (Anm. 63. 1) 2. 368; U 2. 504; K 4. 222.

setzt war, nicht zur Geltung kommen könne bei einer Besetzung mit fünf Singstimmen statt zwanzig, und mit drei Geigen statt zwölf. Mit Neid mag er den Bericht über das Orchester der Mannheimer (italienischen) Oper in sein Blatt eingerückt haben: 43 Mann, und 8 erste und 8 zweite Geigen, da ließ sich was erreichen. Das Kochsche Orchester scheint nun aber noch schlechter als der Durchschnitt an deutschen Bühnen gewesen zu sein, denn überall finden sich darüber Klagen[1]).

Die leichte Behandlung des Possenhaften, das sich gerade hier in den Singspielen und außerdem etwa noch im Liebesteufel und in der Unvermuteten Rückkehr hervortat, galt als „ein Vorzug des Leipziger Theaters", und das Ensemble-Spiel war in diesen Stücken stets glatt und flüssig, während es sonst ja oft zu wünschen übrig ließ[2]). Ganz erklärlich, denn hier, wo der Laune und dem momentanen Einfall mehr Spielraum gelassen war, mußten sich die Schauspieler sofort freier fühlen, sie konnten sich dem Extemporieren, wenn es auch verpönt war, doch wenigstens nähern, und da ist alles gleich beweglicher und leichter. Zu Übungszwecken wurde deshalb das Stegreifspiel noch später vielfach empfohlen, beispielsweise von Goethe und Wagner[3]). — Ausdrucksformen des Possenhaften lassen sich schlecht rubrizieren, denn hier ruht noch mehr als im höher Komischen die ganze Wirkung auf dem Äußern des Schauspielers, wie ja Löwe schon durch seine bloße Erscheinung unaufhörlich zum Lachen reizte. Ein Blick, eine Handbewegung, eine einzige unnachahmbare Grimasse können Heiterkeitsstürme erregen, ohne daß man sich über die eigentlichen Gründe klar würde. Nur weniges kann daher für die

1) Hiller, Nachrichten (Anm. 63. 1) 2. 118; 167 f. Sonst: Vergleichung (Anm. 37. 2) S. 20; K 4. 227; U 3. 90; 4. 894; Ch, S. 157.

2) K 3. 525.

3) Wilh. Meister, WA 21. 189 f.; Gesammelte Schriften und Dichtungen 9. 262 f. Aber auch: K 4. 210. Vgl. Litzmann (Anm. 33. 1) 2. 5 f.

Leipziger Praxis hervorgehoben werden. Zunächst trat die Sprachparodie, die im Lustspiel ja beliebt war, auch hier bedeutend hervor[1]). Die Nähe des Stegreifspiels mußte den Schauspielern natürlich den Wunsch rege machen, mehr als im ernsten Stück erlaubt war sich mit dem Publikum in Verbindung zu setzen und Witze, Einfälle direkt ans Parterre zu richten. Die Vaudevilles oder Divertissements am Schluß der Singspiele, und auch mancher Lustspiele (Poeten nach der Mode, Liebesteufel, Neue Weiberschule), wurden ja stets ins Publikum gesungen, das manchmal selbst mit anstimmte; und mit einer gewissen Regelmäßigkeit galt die letzte Strophe den Kunstrichtern:

Ihr, deren Blick den Schein vom Wahren trennet,
Wenn euer Mund es beyfallswürdig nennet,
Dies Mährchen aus der Ritterzeit;
So haben wir, was uns erfreut . . . .[2])

Daß auch im Innern der Stücke die direkte Wendung an den Zuschauer damals häufig war, läßt sich zwar aus den Drucken nicht erkennen, denn hier wird die Anweisung dazu sehr selten gegeben, wie etwa im Medon II. 6: „Philint. (zum Zuschauer.) Werde ich den Muth haben, es zu leugnen?“ — also auch ins rührende Lustspiel schlich sich die Form ein —, oder in der Apotheke II. 4: „(Er faßt oben in die Perücke und sagt zum Parterre:) Mit Erlaubniß, ihr Herrn! Ich will thun als wenn ich zu Hause wäre“. Stellen, die mit Sicherheit auf den Brauch schließen lassen, sind ebenfalls selten, etwa so:

---

1) Lottchen am Hofe I. 4; 6; II. 2; 3; 9; Die Liebe auf dem Lande I. 4; 5; II. 11; Der Teufel ist los II. 6; 9; Der lustige Schuster I. 3; Der Dorfbalbier I. 3 (3 mal) (Komische Opern[3], Leipzig 1777, 1. 24; 32; 49; 53; 70; 125; 127; 166; 2. 61; 66; 113; 205; 206; 207).

2) Schluß von Lisuart und Dariolette. Lessing machte den Brauch nur einmal mit, am Schluß des Misogyns: „Lisette . . . (gegen die Zuschauer.) Lachen Sie doch, meine Herren, diese Komödie schließt sich wie ein Hochzeitkarmen!“, LSch 2. 48.

Verbietet nur etwas der Frau, ihr guten Herrn!
Ihr könnt uns doch nicht hüten . . .

(Der Teufel ist los I. 10)[1]). Trotzdem bleibt es Tatsache, daß man nicht nur vereinzelt sondern häufig ad spectatores sprach; denn Schlegel, Diderot, Wieland schrieben unabhängig von einander an verschiedenen Orten dagegen. Schlegel verglich den Schauspieler, der sich mit dem Publikum unterrede, dem Löwen im Peter Squenz: „Ihr lieben Herren, laßt euch nicht leid sein; ich bin kein rechter Löwe, sondern ich soll es nur bedeuten", Diderot aber hatte, der famosen Wirkung von Harpagons Diebsgeschrei gedenkend, die „Ausschweifung" doch dem Genie zugestanden [2]). — Umgekehrt wurde eine andere Eigentümlichkeit in der Spielweise der Posse geradezu von der Kritik gefordert und gefördert: Umsetzung von Erregung in komisch übertriebene Bewegung, wo denn der Wütende und Verängstete und Mutwillige gleich hurtig auf dem Theater herumrannten. Die Behauptung, daß die Farce möglichst viel äußere Aktion haben müsse, um lächerlich zu wirken, stammte aus der früheren Zeit und mochte damals auch zutreffen; denn von der Steifheit der Tragödie mußte sich die Lebhaftigkeit der groben Komik grell abheben, und man hatte also eine gewisse Berechtigung, nach dem Prinzip der Bewegung Gattungen zu trennen. Neuerdings traf das aber nicht mehr zu, da die Extreme sich genähert hatten.

---

1) Vgl. die Liebe auf dem Lande II. 1 (Hänschen):

Ach! meines Mädchens Lämmchen ist,
Ihr Lämmchen ist gestohlen!
Ihr lieben Leutchen, wenn ihr's wißt,
So sagt mir's unverholen!

Beim jungen Lessing gehört vielleicht folgende Stelle des Freygeists hierher: „Martin . . . O! lacht ihn doch aus! Je! lach Sie doch, Lisettchen . . ." (II. 5, LSch 2. 79; Martin und Lisette allein auf der Bühne, also „lacht" wohl an die Zuschauer).

2) Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, Werke Bd. 3, 1764, S. 290. Discours sur la poésie dramatique, Lessings Übs. bei Hempel 11, Teil 2, S. 278; 312. Don Sylvio, Werke 1794 ff., 12. 320.

Auch hatte Mendelssohn von höherem Standpunkte die Frage bereits gelöst: „Je größer die Gewalt ist, mit welcher der Dichter durch die Poësie in unsre Einbildungskraft wirkt, desto mehr äußerliche Aktion kann er sich erlauben“. Daraus folgte, daß alle Gattungen bewegungsarm und -reich sein können, je nachdem. Aber die populäre Ansicht blieb trotzdem bei der alten Scheidung, und Engel wiederholte noch 1772, was Diderot gesagt hatte [1]). So wurde denn auch bei Koch in der Posse hurtig und mit heftigem Hin und Her gespielt, Herumrennen auf der Bühne und verfolgendes Nachjagen sind Lieblingsmotive Weißes [2]).

Das Theater, das der Kochschen Truppe seit 1766 zur Verfügung stand, war ein bequemer Neubau, von außen nicht schön, aber der Saal wirkte stimmungsvoll durch die Raumverteilung (die Logen stiegen nicht senkrecht sondern schräg auf) und durch seine Farben Rosa und Mattgrün, auch besaß er eine vortreffliche Akustik; man war hier also einmal löblich bemüht, Melpomene und Thalia würdig zu empfangen und ihnen die Wirkung zu erleichtern [3]). Koch strengte sich denn auch an, das Äußere seiner Vorstellungen diesem Rahmen anzupassen.

Mit dem Orchester gelang ihm das ja freilich nicht. Aber auf die Ausstattung der Dekoration legte er viel Wert, und daß er Oeser, also einen Künstler von Ruf, dazu heranzog, beweist seine Sorgfalt. Die Szenerie

---

1) Mendelssohn: Briefe, die neueste Litteratur betreffend; vgl. Hans Oberländer, Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert, ThF 15, 1898, S. 121. Engel: Vorrede zur Apotheke, Leipzig 1772 (2. Abdruck), S. XIV. Diderot: Lessings Übs., bei Hempel 11, Teil 2, S. 249. (Rémond: Lessings Auszug, bei Hempel 11, Teil 1, S. 318.)

2) Lottchen am Hofe III. 2; Die Liebe auf dem Lande I. 3; 7; II. 8; 10; 11; III. 1; Der Teufel ist los I. 6; 7; Der lustige Schuster I. 14; III. 3; Der Dorfbalbier II. 2 (Komische Opern³, Leipzig 1777, 1. 72; 116; 146 ff.; 166; 159 f.; 169; 170; 2. 23; 27; 137; 168; 230). Die Jubelhochzeit I. 5; III. 4.

3) Blümner (Anm. 32. 1) S. 132 ff.

spielte damals im deutschen Drama noch eine durchaus untergeordnete Rolle und trat erst in wenigen Ausnahmefällen hervor. Wenn es in Stücken der früheren Periode etwa hieß „Der Schauplatz ist auf dem Lande in dem Schloße des Barons“ (Der poetische Dorfjunker) — warum nicht: der Schauplatz ist auf dem Theater, fragte Schlegel ganz richtig —, so war das sicher keine Anregung für den Theatermaler und im Gegenteil eine Aufforderung an den Direktor, die äußere Ausstattung ganz beiseite zu schieben[1]). Aber auch noch in den neueren und neusten Stücken mit realistischem Milieu blieb die Dekoration schematisch. Die Minna spielt wie die Sara in ganz beliebigen Wirtshauszimmern, die Eugenie in einem Vorsaal, dessen einzige Eigentümlichkeit ist, daß er zwei Türen in der Hinterwand hat. Schiebeler und Clodius, und Weiße in seinen Lustspielen, blieben bei der alten Technik. Also war es genug, wenn die Dekorationen sich durch Pracht und perspektivische Richtigkeit auszeichneten, wie dies öfter an den Kochschen gelobt wurde[2]). Selten war es nötig, charakteristische Innenräume besonders anzufertigen, wie in der Verstellten Kranken die Apotheke Agapitos, oder die Bauernhütte im Krieg; oder Prospekte zu malen wie für die Hafenansicht mit der Galeere im Honnête criminel[3]). Brauchte sich Oeser hierbei von dem einfachen Schema: Kulissen und Prospekt noch nicht zu entfernen, so forderten zwei Stücke Weißes wirkliche Bauten auf dem Theater. In der Liebe auf dem Lande mußte der Schafstall, in den der Schösser gesperrt wird, und aus dessen Dach er wieder herausklettert, als wirkliche Hütte dargestellt

1) Schlegel: Werke Bd. 4, 1764, S. 295. Lessing zitiert diese Stelle Hamb. Dram. Stück 44, LSch 9. 371.

2) U 2. 441; danach: Denkwürdigkeiten von Karoline Schulze, mitgeteilt von Hermann Uhde in Riehls historischem Taschenbuch, Folge 5 Jahrgang 3, Leipzig 1873, S. 401. — Vgl. Neue Bibl. (Anm. 37. 2) Bd. 3, Stück 1, 1766, S. 147.

3) U 5. 181; 184.

werden, und die vielbewunderte Kirchhofsdekoration zu Romeo und Julie näherte sich dem was man heute zu sehen gewohnt ist. Massiv ausgeführt war das Erbbegräbnis der Capellet, rechts zeigte sich die Kirchhofsmauer, neben dem Tor halb eingefallen, so daß Pietro darüber hinaussteigen konnte, im Hintergrunde eine zerfallene Architektur mit Schwibbogen. Also eine Szenerie, die sich von den Kulissen losmachte und den Eindruck der Wirklichkeit erstrebte[1]). Das waren aber Ausnahmen, und im allgemeinen herrschte in Leipzig Ortlosigkeit der Dekoration. Nicht nur im Innenraum, sondern auch die Landschaft muß man sich durchaus in des „Nebulisten" Oeser arkadisch verwischtem Stil denken, der „Hayn mit den Bildern des Thuiskon und Mannus" in Schlegels Herrmann bot ja ebensowenig wie Vorschriften andrer Stücke Gelegenheit zu Realitäten. Die „wilde felsigte Gegend" in Brandes' Fanny (I. 1) strich Koch, der sich nicht in Unkosten stürzen wollte, 1768 trotz des Dichters Anwesenheit und schauspielerischer Mitwirkung fort, „und die Zuschauer verdankten [dankten] es ihm", da die Szene überflüssig ist[2]).

Mit der schematischen Behandlung der Innenräume hängt es zusammen, daß Auf- und Abtreten häufig gar keine Tür erforderte, sondern einfach durch die Kulisse geschah. Waitwell trat III. 3 „zwischen der Scene" zur Sara ein, und Weiße zog in Richard III. Vorteil von dem Brauch, indem er Catesby an der Kulisse erstechen ließ, so daß er „mit dem Oberleib in die Scene" fiel und nachher leicht wegzuziehen war.

Geh! schlepp den Leichnam weg, daß wir ihn nicht mehr sehen

sagt Richard zu Stanley[3]).

1) U 4. 653: danach Denkwürdigkeiten (Anm. 69. 2) S. 401.

2) „Nebulist": an Schiller 22. Juni 99, WA IV 14. 118. (Vgl. „Der Sammler und die Seinen") K 2. 643 (1768).

3) DLD 130. 183. Vgl. Die Apotheke I. 6; Lichtenberg, Briefe aus England (Vermischte Schriften 1800 ff., 3. 258; 292); ThK 1779, S. 4; 1787, S. 66; 1794, Kupfer 1. Auch L'Orphelin anglais III. 4

Da die Dekoration außer in den paar einzelnen Fällen schematisch blieb, so mußte die Charakteristik des Milieus, wenn sie überhaupt erstrebt wurde, den verwendeten Möbeln oder Requisiten zufallen. So gebrauchte Diderot im Hausvater Spieltisch und Schaukelstuhl, um die nächtlich Wachenden vorzuführen, Beaumarchais ließ in der Eugenie Koffer auspacken und die Kleider auf die Stühle breiten, das verwandelte Lenchen (Der Teufel ist los II. 5) erwachte auf einem „seidnen Bette“ und bewunderte entzückt die feinen Stühle und den schönen Spiegel, und Lottchen am Hofe putzte sich an einem „kostbaren Nachttisch“ und amüsierte sich über ihre närrische Reifrockfigur; für die Stube der Frau Wandeln im Grafen von Olsbach verlangte Brandes ärmliche Möbel. Solche Versuche zu charakterisieren sind aber vereinzelt und dann auch stets auf die *gebrauchten* Möbel beschränkt. Überflüssiges, das nur illustriert hätte, konnte nicht geduldet werden, denn die Verwandlungen gingen trotzdem noch langsam genug vor sich. In Leipzig aber wenigstens ohne Störungen des technischen Apparates, denn hier war eine neue Vorrichtung angebracht, die es ermöglichte, sämtliche Kulissen zusammen auszuwechseln; früher zog man sie einzeln auf[1]). Daß die schweren Möbel im Hintergrunde standen (wie beispielsweise das Sofa in Romeo und Julie III; IV), und vorne nur Tischchen, nicht Tische gebraucht wurden, war alter Theaterbrauch, der mit der Maxime zusammenhängen mochte, die noch bis ins 19te Jahrhundert herrschte: daß der Vordergrund allein fürs Agieren der Schauspieler reserviert sein müsse.

Die Beleuchtungskunst war während der ganzen Periode, die Goethe miterlebte, rückständig, und zwar

---

(Frick regardant par l'allée); Le faucon Szene 9 (La vieille, dans la coulisse).

1) Anm. 69. 2 iisd. loc. Vgl. Krünitz, Oekonomisch-technologische Enzyklopaedie, 141. 398 ff. Dazu: K 4. 195; U 5. 458.

in erster Linie aus Mangel an geeignetem Material. Das Rampenlicht erhellte die Schauspieler zu sehr von unten und die Vorderbühne zu stark, während die Hinterbühne dunkel blieb, die Kulissenlampen verschärften den zerrissenen Eindruck der Wände, indem hinter jedem Flügel ein heller Lichtschein hervorstrahlte und den Rand noch deutlicher abzeichnete, die Kronleuchter auf der Bühne störten bei Szenen die im Freien spielten allzu oft durch Sichtbarkeit, die Kronleuchter im Saale hinderten die höher Sitzenden am Sehen und erleuchteten, da sie ja während der Vorstellung nicht verdunkelt werden konnten, den Saal überhell, so daß von Aufmerksamkeit auf die Bühne, wie sie dem Publikum heute selbstverständlich ist, damals nicht die Rede sein konnte[1]). Vorschläge zur Verbesserung traten schon 1766 in Paris hervor, aber noch 1825 konstatiert Krünitz' Enzyklopädie das Pariser Operntheater als das einzige, das außer Rampen-, Kulissen- und Kronleuchterlampen „hinter jeder Sophite 10 bis 15 Lichter in Hülsen" angebracht habe; da also erst beginnt die moderne Beleuchtungseinrichtung[2]). Innerhalb dieses Rahmens, den die unvollkommene Technik dem ausgehenden 18ten Jahrhundert vorschrieb, war abgesehen von Oper-Effekten der Schritt zur intimen Lichtcharakteristik am lohnendsten und einfachsten: Lampen, Kerzen, Fackeln wurden nach Möglichkeit auf die Bühne

1) Kulissenbeleuchtung gut sichtbar auf Kupfer 3 des ThK 1794; Saalbeleuchtung: ÜdLB 1. 102. Servandoni erfand Kronleuchter mit Gegengewichten, die beim Aufzug des Vorhangs in die Höhe gingen (Krünitz (Anm. 71. 1) 141. 388). Über Unaufmerksamkeit des Publikums, das überhaupt noch nicht erzogen war, wurde damals fortwährend geklagt. Vgl. die ersten 10 Bände des ThK; Die Logen, Halle 1771 (v. Hagen).

2) 1766: Projet d'une Salle de Spectacle pour un Théâtre de Comédie, Paris 1766. Hier werden Reflexlampen empfohlen, die, an der Decke des Zuschauerraums hinter einer herumlaufenden Galerie angebracht, Zuschauerraum und Bühne erleuchten sollen. Vgl. Neue Bibl. (Anm. 37. 2) Bd. 2 Stück 2 1766, S. 363; Bd. 7 Stück 1 1768, S. 135. Krünitz: 141. 332 f (Anm. 71. 1).

gebracht und dienten nun dem doppelten Zweck, zur Beleuchtung beizutragen und durch kräftige Schatten malerisch zu wirken. Die klassische Tragödie mit ihrer Zeitlosigkeit — der Geist des Ninus erschien am hellen Mittag — erinnerte sich selten (Hypermnestre) daran, daß es auch Lampen gebe, ebenso das höhere Lustspiel. Dagegen begann man in Frankreich nun gleichzeitig im bürgerlichen Drama und im Singspiel solchen Wirkungen häufiger nachzustreben, der Kaufmann von London mit der Lampenbeleuchtung seiner Gefängnisszenen mochte hier gewirkt haben. Diderot ließ den ersten Akt des Hausvaters bei Kerzenschein in der Nacht spielen, und der Bediente erneuerte die abgebrannten Lichter; Beaumarchais gewann raffinierte Effekte in der Eugenie, indem er über den nächtlich dunklen Vorsaal mit Kerzen ängstlich hin und herlaufen ließ (Akt IV); nachher gerieten im Finstern Vater und Sohn aneinander, durch plötzliches Eintreten der fackeltragenden Dienerschaft aber wurde der Zweikampf rechtzeitig verhindert. Unter den andern Stücken, die auf ähnliche Art malerisch zu wirken suchten, sei nur Falbaires Tuchfabrikant, den Goethe in Frankfurt später sah, hervorgehoben, wo die besorgten Tuchmacher ihren Herrn zu retten mit Fackeln herbeieilen und denn der rührendsten Erkennungszene die romantische Beleuchtung nicht fehlt. Noch lieber verband man derartige Effekte mit dem lustigen Singspiel und griff hier auf eine gewisse Tradition zurück; die grotesken Verwechslungszenen bei völlig dunkler Bühne, die dann durch Licht aufgeklärt werden, sind altes Theatergut, bewährt bei den Spaniern, und in Stücken wie Molières Mari confondu . . . In der Ninette à la cour war ein solches Motiv angebracht: König Astolphe macht Prinzessin Emilie die feurigsten Liebeserklärungen in der Meinung, es sei Ninette. Diese erscheint dann mit Lichtern — tableau! Ähnliches kehrte nun häufig wieder, am genausten berechnet in Le Monniers Müllerin und Falbaires Beiden Geizigen (Goethe sah sie

in Frankfurt). — Koch mußte das mitmachen; den Kaufmann von London, den Hausvater, die Eugenie gab es bei ihm zu sehen, Weiße beleuchtete die Kirchhofszene in Romeo und Julie mit Lampe und Blendlaterne, in Lottchen am Hofe hatte er das Motiv des Vorbildes natürlich behalten, und auch sein Teufel-Stück ging nicht leer aus. Die Dienerschaft beginnt bei Kerzenschein ein fröhliches Trinkgelage (I. 5), und Jobsen zündet beim Morgengrauen seine Lampe an und setzt sich zur Schusterkugel an die Arbeit (II. 2). Alle diese Einzelheiten mußten aufmerksamen Beobachtern damals auffallen, da sie Neuerungen bedeuteten, einer früheren Zeit der Lichtindifferenz gegenüber.

Wie die Beleuchtung, so erlebte auch das Kostüm gerade in den 60er Jahren eine Entwicklung, und zwar ging Koch hier einsichtig voran. Reform war hauptsächlich in der klassischen Tragödie und überhaupt in Stücken nötig, die in vergangener Zeit spielten, denn da hielt man sich entweder an die hergebrachte französische Theatertracht, die das Antike nur andeutete, oder man kleidete sich gar durchaus modern, wie Wäser z. B. 1770 in der Matrone von Ephesus „mit Kollet und mit einer großen Flinte“ ankam[1]). Freilich hat es mit dem historischen und antiken Kostüm seine Schwierigkeiten; völlige „Echtheit“ läßt sich nicht erreichen, denn immer wird der Geschmack bewußt oder unbewußt bei der Herstellung die Richtigkeit beeinflussen[2]). Aber deshalb mußte ein Versuch doch wenigstens unternommen werden, und das tat Koch mit der Herrmann-Aufführung 1766; hier war in der Kleidung „das Uebliche sehr wohl beobachtet“. Wie weit dabei Kochs Absicht ging, und wie weit sie ihm geglückt ist, läßt sich, da Zeichnungen und

1) ÜdLB 1. 26 f. In den ThK der 70er Jahre finden sich noch zahlreiche Beispiele. Vgl. Gerstenberg, Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, DLD 29. 126.

2) Vgl. Goethe WA 40. 66; Tieck, Kritische Schriften 4. 9.

Beschreibungen fehlen, nicht feststellen. Jedenfalls aber empfand die Kritik sein Vorgehen als Neuerung, und auch Goethe sah es so an und wußte sich noch im Alter der „Thierhäute und anderer animalischen Attribute“ zu erinnern. Koch, der auch in der Garderobe seiner Schauspieler die wichtige Reform einführte, daß die Kleider nicht Gemeingut waren, sondern jeder eine bestimmte Zahl für sich allein hatte, verwöhnte durch seine Sorgfalt das Leipziger Publikum schnell, so daß ihm alsbald die kleinsten Verstöße angekreidet wurden, wie z. B. die blauen Ordensbänder im Canut (Hosenbandorden), die ja freilich ein „lustiger Anachronismus“ waren. Julie trug in der Kirchhofszene, wie Goethe später erzählt, ein weißes Atlaskleid; als Frau Wäser 1770 in Samt auftrat, wurde das schwer getadelt: Samt sei widernatürlich bei der großen Hitze, die im Stücke herrsche (Weiße hatte mit der Hitze die schnelle Aufbahrung begründet)[1]). Ob Koch auch dem antiken Kostüm, das Frau Brandes zuerst 1775 in allen Einzelheiten durchführte, Aufmerksamkeit widmete, ist nicht zu entscheiden. Schiebeler macht in den Unterhaltungen bei der Besprechung seiner Muse darauf aufmerksam, daß Monime „sehr unschicklich . . . im französischen Kleide, unter lauter Griechen, und eine Muse! . . “ auftreten würde. Ob sie sich bei Koch „französisch“ oder „griechisch“ trug, geht daraus aber noch nicht hervor[2]). Im bürgerlichen Stück und im Lustspiel aus der Gegenwart machte die Kostümfrage ja kaum Schwierigkeiten; aber auch hier setzte sich in den 60er Jahren ein verfeinertes Verfahren

---

1) Herrmann: U 2. 441; Ch, S. 156; „Leipziger Theater. 1768“, WA 36. 226. — Garderobe: ThK 1781, S. 55. — Canut: U 5. 275. — Romeo und Julie: Goethe WA 36. 227; ÜdLB 1. 21. — Das Kostüm aus den „Ritterzeiten“ forderte überhaupt mehr zur Kritik heraus, als das antike, das nachprüfender Kenntnis nicht mehr so zugänglich war. Vgl. ThK 1786, S. 27 f.

2) Frau Brandes (Ariadne): ThK 1776, S. 108. — Schiebeler: U 4. 895.

durch. Seitdem Diderots beide Abhandlungen „De la poésie dramatique“ und „Dorval et moi“, in denen er auch ausführlich übers Kostüm sprach, durch Lessings Übersetzung bekannt geworden waren, begann man nun überall auf den Zusammenhang zwischen Kleidung und Stand, Tages- und Jahreszeit, ja sogar Gemütsverfassung zu achten. Die genauen Kostümvorschriften bei Beaumarchais konnten dieses Bestreben nur fördern. Dabei stieß die charakteristische Ausstaffierung der niederen Rollen auf die meisten Schwierigkeiten, denn die Schauspieler konnten sich, wie Beispiele der Theaterkalender zeigen, nur langsam daran gewöhnen, häßlich oder gering zu erscheinen, wo es gefordert wurde. Allerdings wird es in Deutschland hiermit nie so schlimm gewesen sein wie an französischen Bühnen, wo ja bis zur Reform der Favart (1753) beispielsweise die Bäuerinnen in Handschuhen, hoher Frisur und Kothurn gespielt worden sein sollen. Lessing mußte in der Kritik der Stummen Schönheit sogar umgekehrt Übertreibungen des Kostüms zum Groben hin rügen [1]).

Daß Goethe auf diese Fortschritte der Zeit aufmerksam wurde, ist wohl anzunehmen, schon weil er die Diderotschen Aufsätze wahrscheinlich gelesen hat. Koch hatte bei der Aufführung des Hausvaters seine eigene, aus früherer Zeit stammende Übersetzung benutzt, nicht Lessings neue, und Mauvillon, dessen Kritik überhaupt Aufsehen machte, tadelte eben dies sehr scharf. Goethe wurde also, selbst wenn er Lessings Übersetzung bislang nicht kannte, jetzt geradezu darauf hingestoßen. Von den kritischen Schriften, die außerdem damals auf ihn wirken konnten, sind drei hervorzuheben: Lessings Dramaturgie, Dorats Lehrgedicht über die déclamation théâtrale, das in Weißes Neuer Bibliothek 1767 ausführlich besprochen wurde, und Homes Grundsätze der Kritik,

1) Mme Favart: ThK 1776, S. 100. — Lessing: Hamb. Dram. Stück 13, LSch 9. 237.

deren dritter Band 1766 in Leipzig in deutscher Übersetzung erschien[1]). Dorat, der konservativ mehr auf dem Boden der klassischen Tragödie blieb, wird damals den geringsten Einfluß auf den jungen Studenten gehabt haben, denn Lessing, für ihn doch eine höhere Autorität, kämpfte ja gegen die Franzosen, gegen den Regelzwang, und versetzte den Lehren von der Einheit des Orts und der Zeit den Todesstoß. Im wesentlichen dieselben Grundanschauungen, auch über die Lehre von Mitleid und Furcht, boten sich Goethe in Homes Buch dar, nur daß der Engländer lordmäßig ruhig urteilte, während Lessing, in andere Verhältnisse gestellt, polemisch verfahren mußte. Boileau, den Goethe in der ersten Leipziger Zeit noch eifrig las, wird er demnach bald beiseite gelegt haben. Dagegen scheint er sich nun von Home und Lessing angeregt ans Studium des Aristoteles gemacht zu haben; jedenfalls schreibt er am 6. Mai 1797, er habe den Stagiriten vor 30 Jahren gelesen[2]). Auch im persönlichen Verkehr mit Männern, die dem Theater nahe standen, wie Weiße, dem er scheint es sogar Manuskripte zur Einsicht übergab, wie Clodius, Oeser, Kreuchauff wird er Gelegenheit gehabt haben, kritische Gespräche zu führen[3]).

Doch beeinflußte das alles zunächst seine Stellung zur Bühne durchaus nicht, es war Saat, die erst später aufgehen sollte, wie er denn auch an jener Briefstelle über Aristoteles sagt: er habe damals kaum einen Satz richtig begriffen. Also vorläufig noch nichts von kritischer Stimmung, im Gegenteil war Goethe, wie das seiner Jugend auch durchaus entsprach, naiver Theater-Enthu-

---

1) Hamb. Dram.: nur im Schema zu DuW, im Text nicht. WA 26. 356; 27. 387. — Dorat: Neue Bibl. (Anm. 37. 2) Bd. 5, 1767. — Home: ibid. 3. 275 ff. und 4. 85 ff (1767).

2) Boileau: DjG 1. 133; 145 (1766); 163 f (Mai 1767). — Aristoteles: an Schiller, WA IV 12. 117.

3) Vgl. DjG 1 öfters (Briefe), und DuW. Manuskripte an Weiße (?): DjG 1. 328.

siast. Anfangs übereifrig im Komödienbesuch, ließ er darin zwar bald nach, verfolgte jedoch mit Interesse alles was Koch unternahm. Daneben spielte er im Obermannschen Haus selbst Theater, man führte die Minna und den Herzog Michel auf, und extemporierte auch nach Carmontels Proverbes dramatiques [1]).

Goethe war beständig mit dem Theater beschäftigt, was er aufgeführt sah, wurde ihm persönliches Erlebnis. So zeigte er denn überall die Neigung, mit den Bühneneindrücken zu spielen, sich bald als die, bald als jene Theaterfigur zu geben, Situationen des Lebens wie ähnliche auf den Brettern gesehene selbst zu agieren, oder doch damit zu vergleichen, kurz Bühne und Welt beständig durcheinander zu mischen. Theater war ihm Lebensmoment. Im Dezember 1765 schreibt er: „Neulich sah ich Tartüffen. Top! da fiel mir ein Kerl ein der eben so aussieht. Rähtst du ihn, er macht so kleine Augen! Ha! Ha! ha! Ein Schurcke wie der andre". Gottsched wird beschrieben in Hexametern, die eine genaue Kopie vom Anfang des Dunkelschen Goliath-Epos aus den Poeten nach der Mode sind (II. 8). „Was würde der König von Holland sagen, wenn er mich in dieser Positur sehen sollte?" — das spricht Goethe dem Bramarbas zweimal nach. Im März 66 heißt es: „J'ai eu la pensee, de devenir maitre d'une ecole du beau sexe . . . Mais il faudroit prendre garde, de ne pas mener dans mon ecole, de si belles filles, comme ma cher Runkel en est, autrement, je serois en danger de jouer, l'amour Precepteur". Hier ist Duvaures Stück Le faux savant, ou l'amour précepteur gemeint, wo der Liebhaber Licidor sich von Luciles Vater als Hauslehrer annehmen läßt und so die Kleine glücklich erobert. Wenn Goethe berichten will, er habe sich mit seiner Annette gezankt, so kleidet er das (Oktober 67) in die Form: ich spielte

1) Vgl. DjG 1. 112; 153; 179; 196; 199; 201; 206; v. Biedermann, Goethe und Leipzig, Leipzig 1865, 1. 121.

„der Abwechslung wegen einige Scenen aus des Goldonis Verliebten“. Das Miniaturbild, das er Annette schenken will, soll ihn als Herzog Michel zeigen, bei der Stelle „Ey ja du kämst mir eben“. Nachdem das Theater, das fortwährend in Goethes Einbildungskraft die Wirklichkeit vertritt, zum Schauplatz eines Eifersuchtausbruches geworden ist, wird die Verwechslung der beiden Welten gekrönt, indem Goethe die Nacht darauf, aufgeregt über Käthchen, von der Sara träumt, die den Abend gegeben worden war. Häufig denkt und spricht Goethe auch ganz theatermäßig, mit Interjektionshäufung (der Theaterfluch ventresaintgris fehlt nicht 24. X. 67), mit dialogischer und mimischer Lebendigkeit, mit Sprachparodie. Ein Beispiel statt vieler: „Ha! das geht köstlich. Aber auch köstlich, kostspielig. Zum Hencker das fühlt mein Beutel. Halt! rettet! haltet auf! Siehst du sie nicht mehr fliegen? Da marschierten 2 Louisdor. Helft! da ging eine. Himel! schon wieder ein paar“. Hier muß man die Mienen und Gebärden dazu denken, denn sie gehören dazu, und ein Theatermonolog ist fertig. Auch beachte man das „rettet! haltet auf! . . . Helft!“, während Goethe daneben doch zu seiner Sehwester mit „du“ spricht. Die Anrede ans Parterre![1])

Goethes Verhältnis zur Bühne blieb in der ersten Zeit nach der Rückkehr noch unverändert dasselbe: naives interessiertes Miterleben. Die Vorstellungen der Baronin von Kurz scheint er wenig beachtet zu haben, er war ja auch zeitweise durch die Krankheit ans Zimmer gefesselt. Bernardons schöne Frau hatte, nachdem er verschuldet auf und davongegangen war, die auf Harlekinaden eingespielte Truppe selbst übernommen und befleißigte sich nun eines gereinigten Repertoires. Diderots

1) DjG 1. 112f.; 105f (vgl. Minor (Anm. 63. 4) S. 94); DjG 1. 99; 148; 124 (Beweis, daß Goethe den Faux savant schon vor der Kochschen Aufführung (Aug. 66) kannte); DjG 1. 181 (vgl. Anm. 59. 2); DjG 1. 184f.; 193ff (196); Fluch: DjG 1. 185; Zitat: DjG 1. 104.

Hausvater, der Kaufmann von London, Minna von Barnhelm, der Galeerensklave, die Eugenie, Amalia, Soliman II., Medon, die Freundschaft auf der Probe traten nebeneinander auf, alles Stücke, die Goethe schon kannte, und er machte sich denn auch gleich über die Frankfurterinnen lustig, die dem Galeerensklaven und der Eugenie ihre ganze Gunst geschenkt hatten[1]). Daneben gab es des Abbé von Voisenon Junge Griechin, ein paar Sensationsstücke des Frankfurter Arztes Hoffmann, „Die Korsen", „Die Konfoederierten und Dissidenten", und Geßners Erast, die rührende Aussöhnung des Vaters mit seinem der Heirat wegen verstoßenen Sohn, ein kleines anspruchsloses Stückchen, das damals überall in Deutschland (Wien, Leipzig, Hamburg) hervorgesucht wurde, um alsbald hinter Marmontels Nachahmung Sylvain zu verschwinden[2]). Während Goethe eine Aufführung der Minna doch besuchte, hat er von alle dem andern gewiß nicht viel gesehen[3]). Leipziger Dichtungen vollendend, in Gedanken immerfort vom Nest Frankfurt weg an die Pleiße schweifend, lebte Goethe zunächst ein Leben, das fast als Anhängsel an die Leipziger Zeit betrachtet werden konnte. So blieb auch die Neigung, Theater und Welt durcheinander zu würfeln. Der eben Heimgekehrte ruft mit Franziska aus: „das Dach war gut, aber die Betten hätten besser seyn können", und meint damit seine frühere Lage in Leipzig. Ein Brief an Käthchen Schönkopf ist ganz in Herzog Michels Rolle geschrieben. Vater Schönkopf wird „unser Principal, unser Direckteur" genannt, Goethe selbst war der erste Akteur, „der doch diese Zeit her in allen Lust und Trauerspielen, die schweeren und beschweerlichen Rollen, eines Verliebten und Betrübten, so gut, und so natürlich als möglich, vorgestellt hat". Er

1) An Oeser, 24. Nov. 68, DjG 1. 312.

2) Frau v. Kurz: vgl. Festschrift (Anm. 59. 2). — Erast: Schmids Theaterchronik, Gießen 1772, S. 62; Müller (Anm. 58. 1) S. 39; ThF 13 (Anm. 32. 2) S. 25; 66.

3) An Friederike Oeser, 13. Febr. 69, DjG 1. 321.

merkt dann selbst, daß er manchmal wie eine Theaterfigur auftritt und sich gibt: „das habe ich mit allen tragischen Helden gemein, dass meine Leidenschafft sich sehr gerne in Tiraden ergiesst, und wehe dem der meiner Lava in den Weg kömmt“ (hier denkt man an Brückners Spiel). Bei der Besprechung des Rhingulf springt Goethe gleich vom Epos zum Drama über: „Da meynen die Herren das fremde Costume sollte was thun! Wenn's Stück schlecht ist, was sind des Ackteurs schöne Kleider!“ [1]).

Seit Februar 1769, wo sich noch Anspielungen auf die Fourberies de Scapin und den Galeerensklaven finden, verschwindet dann dies ständige Operieren mit Theatererlebnissen, dies fortwährende Vergleichen mit dem Theater aus Goethes Wesen. Wie das kommt, ist wohl klar: inzwischen waren die Mitschuldigen vollendet worden, in denen sich Bühnenreminiszenzen nun in großer Zahl niederschlugen, Goethe hatte also, was er im Leben tat, jetzt in der Kunst wiederholt und sich dadurch von dem alten Wesen befreit. Damit war die erste, naiv miterlebende Epoche seines Verhältnisses zur Bühne abgeschlossen [2]).

Tragische Pläne der ersten Leipziger Zeit.

In seiner Dichtung spiegelte sich Goethes Theaterenthusiasmus zunächst noch nicht wieder. Vielmehr stand sein Schaffen vorläufig unter dem Banne der Poetik.

---

1) DjG 1. 302; 298 f (vgl. 302); 301 f.; 310; 323.

2) DjG 1. 319 f. — Ganz fehlen die Theatervergleiche natürlich auch später nicht in Goethes Briefen, sie waren zu der Zeit überhaupt sehr beliebt. Aber ich finde von Frühjahr 69 bis Herbst 75 nur fünf Beispiele (WA IV 2. 15; 17; 144 f.; Frankf. Gel. Anz. WA 37. 286 f.; Werther WA 19. 75). Also fünf Fälle in $6^1/_2$ Jahren stehen sechzehn Fällen in $3^1/_2$ Jahren gegenüber! Späteres: WA IV 3. 15; 21; 22; 194; 225; 247; 4. 232; 295; 5. 88 usw.

Der schon in Frankfurt begonnene

Belsazer

wurde jetzt den Regeln gemäß zu Ende geführt: mit Wahrung der Zeiteinheit, wie aus der im Brief vom 6. Dez. 65 erhaltenen Expositionsrede hervorgeht, und ganz im rhetorischen Stile der klassischen Verstragödie, wie außer diesem Bruchstück auch das zweite beweist, der in Wilhelm Meisters theatralischer Sendung aufbewahrte Monolog Belsazers. Der fünfte Akt war nicht in Alexandrinern, sondern in Blankversen abgefaßt, aber kaum in Rücksicht auf Theaterwirkung (denn Goethe hatte erst ein Stück, L'enfant prodigue, in Zehnsilblern gesehen), sondern vielmehr, wie er selbst schreibt: weil die Kritik den fünffüßigen Jambus empfohlen hatte[1]).

Während der Plan vom

Thronfolger Pharaos,

der die Erschlagung der Erstgeburt (Moses 2. 12) behandeln sollte, wiederum dem Gebiet der idealfernen tragédie sainte angehörte, war der Stoff von

Ynkle und Jariko

ganz zeitgemäß. Die Geschichte der armen Wilden Yariko, die den schiffbrüchigen Kaufmann Inkle rettet, pflegt und liebt, und dafür von ihm, als ein Schiff beide aufgenommen und fortgeführt hat, in die Sklaverei verkauft wird, hatten der Spectator, Gellert u. a. erzählt, worauf Champfort den tragischen Ausgang umbog und ein rührendes Nachspiel (La jeune Indienne) verfertigte, das alsbald in mannigfachen Bearbeitungen durch Deutsch-

1) Die Bruchstücke: DjG 1. 111f und Wilh. Meisters theatr. Send. Buch 2, Kap. 5. Ob der dichterisch bemerkenswerte Monolog hier in einer Uberarbeitung vorliegt, läßt sich nicht entscheiden. — Jambus: DjG 1. 105 und 111. — Kritik: Weiße, Beytrag zum deutschen Theater Bd. 2 und 3, 1763 und 64; Joh. El. Schlegel, Werke, Bd. 3, 1764, S. 88 ff. Joh. Heinr. Schlegels Ubs. von Thomsons Trauerspielen (1760 und 64) war in fünffüßigen Jamben. Vgl. J. Minor, Zeitschrift für allgemeine Geschichte, Kultur-, Litteratur- und Kunstgeschichte, Bd. 3, Stuttgart 1886, S. 653f.

land die Runde machte. Pfeffel wies in den Theatralischen Belustigungen (Band 2, 1766) im Vorwort zu seiner Übersetzung darauf hin, daß hier eigentlich ein tragisches Sujet vorliege, und druckte, junge Dichter zur Bearbeitung auffordernd, einen Trauerspielentwurf ab, der Yarikos Schicksal in der Sklaverei zum Gegenstande hatte und also gleichsam eine Fortsetzung zu Gellerts Erzählung bildete. Auf solche Anregungen ging wohl Goethe ein, doch ist ja von seinem Stücke nichts bekannt.

Nun wandte er sich, da ihm das Tragische vorerst unerreichbar blieb, dem Idyllischen zu und vollendete die Laune des Verliebten. Ein Schäferspiel hat er kaum aufführen sehen, und sein Versuch in dieser Gattung, die nur ein literarisches Dasein fristete, zeigt, wie wenig er sich noch den Repertoirebedürfnissen anzuschmiegen wußte — oder anschmiegen wollte. Trotzdem bewies er in Einzelheiten, daß er an Bühnenwirkung denke und für die Bühne arbeite.

Die Laune des Verliebten [1]).

Man darf das Biographische hier nicht zu sehr betonen, sondern muß bedenken, daß Goethe am 16. Oktober 1767, also gerade in der Zeit, als das Stück voll-

1) Die Handschrift, die Goethe dem Druck zu Grunde legte, ist zwar eine späte Abschrift von Schreiberhand (1805?), gibt aber höchstwahrscheinlich die Fassung von 1767 unbearbeitet wieder. Sonst ständen die beiden Verse, die im Druck fehlen, wohl kaum noch da (DjG 1. 279):

O Männer wüßtet ihr's, ihr köntet wartend ruhn.
Uns ist's so viel um euch, als euch um uns zu thun.

Die szenischen Bemerkungen werden, wie die Kerkerszene und der Theater-Götz zeigen, bei durchgreifender Umgestaltung des Textes mitgeändert. Es läßt also umgekehrt das Vorhandensein alter, später nicht mehr gebrauchter Formen in den Anweisungen der Laune darauf schließen, daß hier eine solche Umgestaltung *nicht* stattgefunden hat (z. B. wischt sie sich die Augen DjG 1. 275; *indem* sie Lamon scharf

kommen umgearbeitet wurde, Goldonis Innamorati erwähnt, wo Eifersüchtelei und hypochondrische Lust am Kränken und Tyrannisieren in fast bedenklicher Steigerung vorgeführt waren. Goethes Briefe an Behrisch vom Anfang November 1767 mit ihren leidenschaftlichen Ausbrüchen können kaum dagegen ins Feld geführt werden: sie sind offenbar ein Versuch künstlerischer Darstellung, nicht biographisch wahrer Bericht, — „ich pflegte, nach meiner alten Weise, immer einen kleinen Roman zum Grunde zu legen, den ich in Briefen auszuführen liebte. Die Gegenstände waren leidenschaftlich“ . .[1])

Auch auf der Bühne hatte Goethe schon zweimal Eifersucht, Zank und Versöhnung eines Liebespaares gesehen, im Devin du village und in der Parodie Les amours de Bastien et de Bastienne. Rousseaus Stück hatte zwar schäferliches Milieu, war aber nach den Regeln, die bei der deutschen Kritik galten, und an die sich Goethe hielt, doch kein eigentliches Schäferspiel, und Mme Favart, die ja als Bastienne auch in Holzschuhen auftrat, hatte das Ganze ins rein Bäuerliche gewandt (Dialekt). Nicht in der Form also, wohl aber stofflich, können diese beiden Singspiele auf die Laune gewirkt haben. — Wenn nun Goethe zum Angelpunkt des Stückes das mimische Anlockungspiel der Egle macht, die den gestrengen Eridon zu einem Küßchen verführt und dadurch beschämt und bekehrt, so schwebt ihm dabei vielleicht eine Szene aus Lottchen am Hofe (III. 3) vor, wo Lottchen ihren Gürge, der sie in der Hofkleidung nicht kennt, ebenso kirrt wie hier Egle den Schäfer und ihn nachher ebenso wegen

angesehen *hat* DjG 1. 276. wozu vgl. Rosemunde V. 3: *indem* sie wüthend einigemal hin und her *gegangen*; wirft sich auf einen Rasen DjG 1. 275; in *einem* gezwungenen ruhigen *Tone*, in *einem* gesezten *Tone*, mit *einem* leichtfertgen *Tone* DjG 1. 274, 278, 282, wozu vgl. Die Mitsch., DjG 1. 413, 432).

1) Die Verliebten: Anm. 59. 2. — Behrisch-Briefe: Minor (Anm. 82. 1) S. 615. — Zitat: DuW Buch 6, WA 27. 66 (Gellert-Praktikum).

seiner kleinen Untreue auslacht. Die Steinbrecher und Löwe werden die Mimik dieser Episode trefflich herausgearbeitet haben; solche Eindrücke haften. Freilich ist nur die Situation dieselbe, die psychologische Motivierung des kritischen Moments, wodurch Eridons Schwachheit erst glaubhaft wird, ist Goethes Eigentum, und sie gelang ihm ja so gut, daß Frau von Stein sogar meinte, „Eridon hätte Egleen den Kuß um wohlfeiler gegeben“ [1]).

Sonst sind Wirkungen des Leipziger Theaters nur vereinzelt in der Laune zu erkennen. „Still! Ha! ich höre dort Schon die Musick. Es hüpft mein Herz, mein Fuß will fort“ sagt Amine (Szene 6), und Lamon fragt sie (Szene 7): „Hörst Du dort die Schalmeien? Die schöne Melodie“, worauf die beiden tanzen, und Egle ein Lied in dreiteiligen Rhythmen singt. All das deutet darauf, daß Goethe sich die Musik mitwirkend dachte, und so wurde es denn auch bei der ersten Aufführung in Ettersburg 1779 gehalten, wo noch musikalische Einlagen dazu kamen [2]). Der Gedanke an das Leipziger Singspiel liegt nahe, und in Weißes Verwandelten Weibern und Lustigem Schuster findet sich auch Form und Rhythmus des Tanzliedes wieder [3]). Die Hillerschen Melodien, besonders zu dem bekannten Schusterlied

> Unter allen Handwerken von Osten bis Westen
> Ist immer des Schuflickers eines der besten

klangen natürlich Goethe wie ganz Leipzig im Ohr. — Die zweimal angebrachte deklamatorische Parodie (Szene 1 und 9) ist naive Kopie des Theaterbrauchs. Auch in den Mitschuldigen wird dieses Nachsprechen einmal verwendet:

---

1) An Goethe, 9. März 06. Goethes Briefe an Frau von Stein, herausg. von Schöll und Wahle, Frankfurt 1899 f, 2. 379.

2) Brief des Fräuleins von Göchhausen an Frau Rath Goethe (Gräf, Bd. 2 Teil 3, S. 295).

3) Die verwandelten Weiber II. 1; 2; Der lustige Schuster I. 3 — Komische Opern[3], Leipzig 1777, 2. 40 f; 43; 108 ff.

Sophie . . .
Grausamer! Lass mich gehn!
Söller . . .
Verflucht! Wie sie sich ziert!
Grausamer! Lass mich gehn! Das ist kapitulirt.

Und selbst in Goethes späterer Dichtung taucht das Motiv ab und zu wieder auf, am hübschesten in der niedlichen Szene zum Faust, wo die zwei Teufelchen dem Amor sein „allein — allein“ nachäffen[1]).

Das alles sind Kleinigkeiten, die wenig Gewicht haben. Beachtenswert ist nun aber, mit welcher Lebendigkeit Goethe sein Stück als Ganzes vor sich sieht, wie er sichs gleichsam gespielt denkt, und wie genau er infolgedessen alle Bewegungen seiner vier Personen im Auge hat. Häufig kam es damals vor, namentlich in den französischen Einaktern, daß die Schauspieler überhaupt nur in wohlgeschliffener Rede und Gegenrede und begleitender Mimik sich zeigen konnten; allenfalls ein Handkuß, wenn es hoch kam, ein Kniefall, — sonst nichts das die Eintönigkeit des fortwährenden Dastehens unterbrochen hätte. In Weißes Poeten nach der Mode machte das Aufheben der Dunkelschen Schreibtafel die einzige Abwechslung aus. Auch Gellerts Sylvia ist ein solches Stück, worin nicht nur keine Beschäftigung vorgeschrieben, sondern auch gar keine Gelegenheit dazu ist. — Nun, derart zu verfahren, war dem jungen Goethe, dem Oeser-Schüler, der jetzt überall Bilder sehen lernte, unmöglich. Ferner war ja in Diderots Discours sur la poésie dramatique überall auf die Pflicht des Dichters hingewiesen, erst leibhaft die Szenen zu schauen und dann sie niederzuschreiben, und Mauvillons Kritik machte noch besonders auf die Stelle aufmerksam, die vor allem für sechs Fälle Aufzeichnung der „Pantomime“ forderte: „so oft sie ein Gemählde macht; so oft die Rede dadurch nachdrück-

1) WA 14. 242. Sonst: Claudine (erste Fassung); Egmont; Scherz, List und Rache; Die Aufgeregten (WA 38. 127 f; 8. 249 f; 12. 123; 18. 12).

licher oder deutlicher wird; so oft sie charakterisirt; so oft sie in einem feinen Spiele besteht, das sich nicht errathen läßt; so oft sie statt der Antwort dienet; und fast beständig zu Anfange des Auftritts“ . . .[1]) Demgemäß wird für Goethe gleich das Auftreten seines Eridon zum charakteristischen Tableau: „Eridon kömmt langsam mit übereinander gelegten Armen, Amine steht auf und läuft ihm entgegen. Egle bleibt in ihrer Beschäftigung sitzen“ — ganz nach Diderot, der sich nicht denken konnte, „wie der Dichter eine Scene anfangen kann, wenn er sich nicht die . . . Bewegung der Person . . . vorstellet, wenn ihm ihr Gang . . . nicht vor Augen schwebt“[2]). In der Schmückszene sind die beiden Mädchen in fortwährend abwechselnder Bewegung: Amine „zeigt Eglen den Kranz mit der Schleiffe“, Egle nimmt und „hängt Aminen den Kranz um, so daß die Schleiffe auf die rechte Schulter kommt“, „Amine sezt sich, und Egle stekt ihr Blumen in die Haare“ (Szene 4). Amine sinkt, vom Schmerz überwältigt, malerisch auf den *Rasen* nieder (Szene 6), und Egle, die Verführerin, läßt in drei Etappen nah und näher ihre Künste spielen, bis Eridon ihr um den Hals fällt (Szene 8). Überall zeigt sich hier das Bestreben, die paar Personen mannigfaltig und kontrastreich zu gruppieren, Eintönigkeiten zu vermeiden, das Bühnenbild malerisch durchzudenken. Heute ist das ja etwas Selbstverständliches, war es aber damals noch nicht, und gerade Gellerts Schäferspiele, die Goethe doch formell kopierte, und besonders die Sylvia (wo die Gegenüberstellung von zwei Paaren vorgebildet war) hielten sich der alten Technik gemäß von Vorschriften für die „Pantomime“ gänzlich frei. Goethe zeigte also schon in seinem ersten Stück ganz individuell die Richtung aufs Malerische, die dreißig Jahre später ein wesentlicher Bestandteil seiner Regiekunst wurde. So könnte man

1) Lessings Übs., bei Hempel 11, Teil 2, S. 313. — Mauvillon: Freundschaftl. Erinn. (Anm. 34. 1) S. 50 f; 55; 83 f.

2) Bei Hempel 11, Teil 2, S. 293.

auch einzelne Sätze der Regeln für Schauspieler geradezu auf die Laune des Verliebten anwenden: „man muß nur immer suchen das vorzustellende Bild durch keine widrige Stellung zu verunstalten“ (§ 58); „Das Theater ist als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht“ (§ 83); „Wer allein auf dem Theater steht, bedenke, daß auch er die Bühne zu staffiren berufen ist“ . . .[1])

Wo die „Pantomime“ Ausdruck des Affekts wird, wendet Goethe unselbständig, fast schematisch die Typen an, die auf der Bühne sich immerfort wiederholten: „Fassen bei der Hand“, Handkuß, Kniefall, „um den Hals fallen“, Fußstampfen, „Arme einschlagen“; auch das Abwenden fehlt nicht: „Zürnst du noch? Du wendest dein Gesicht!“ . . . Hier spricht sich also nichts Originales aus[2]).

Goethe nannte die Laune des Verliebten, als er sie dreißig Jahre später drucken ließ, „Ein Schäferspiel in Versen und Einem Acte“. Derartige Titel mit Angabe der Gattung, Form und Aktzahl waren bei den Franzosen gebräuchlich, in Deutschland aber schon seit den 60er Jahren nicht mehr[3]). Goethe wollte also scheinbar durch

---

1) WA 40. 160; 166; 167. Dem Einwurf, daß die Technik der Laune mit der Praxis der späteren Zeit nur deshalb so auffallend übereinstimme, weil eben die alte Handschrift damals (vor 1805) umgearbeitet sei, begegnet die Anmerkung 83. 1. Vgl. V. Tornius, Goethe als Dramaturg, Leipzig 1909, S. 133 Anmerkung.

2) Vgl. Vers 89 (Amine über Eridon): Fällt zärtlich vor mir hin, und fleht ihm zu vergeben. Die wenigen Fälle der Mitschuldigen, in denen sich Gefühl ernsthaft, ohne Berechnung auf komische Wirkung, kundgibt, zeigen dasselbe Gepräge: „bei der Hand fassen“; Handkuß; Umarmung; Wegwenden. Dagegen der Fußfall parodistisch: Söller „fällt für Angst auf die Knie“ DjG 1. 428.

3) Später führte vereinzelt v. Ayrenhoff die alte französische Art der Titel wieder ein. Doch war es 1814 sinnlos, zu drucken: Virginia . . . Trauerspiel in 4 Aufzügen in *fünffüßigen Jamben* (Sämtliche Werke). Anders lag es bei Voltaire: L'enfant prodigue, comédie en cinq actes, en *vers de dix syllabes* (erstes französisches Lustspiel in Blank-

die Überschrift versteckt darauf hinweisen, daß sein Stück einer vergangenen Epoche angehöre. Ebenso gedachte er bereits 1787 die Mitschuldigen zu signieren: „Ein Lustspiel in Versen und dreyen Aufzügen“ stand in der Druckvorlage.

Lustspielpläne.

Die Laune des Verliebten hätte 1767, wenn sie aufgeführt worden wäre, wohl kaum ins Repertoire gepaßt. Nunmehr wandte sich Goethe, gleich nach Vollendung seines ersten Stücks, im November 1767, Plänen zu, die ganz mit den Bühnenverhältnissen harmonierten.

Die Szene des

Tugendspiegels,

wenige Tage nach der Erstaufführung der Minna entstanden, zeigt, daß Lessings Geschick im Exponieren Goethe imponiert hatte, und er sich Mühe gab, dem Vorbild nachzueifern; stofflich aber weist das auch mit idealen Namen (Melly, Dodo, Nelly) versehene einaktige Stück von der Realität der Minna weg, auf den früheren Lustspieltypus mit romantischen Fiktionen. Was Lessing mit seiner Neuschöpfung getan hatte, konnte der junge Dichter eben noch nicht im ganzen Umfange begreifen. Die Voraussetzungen des Tugendspiegels sind dieselben wie am Schluß des Dissipateur (Destouches): der verschwenderische Liebhaber ist ruiniert durch die Aufwendungen, die er für seine scheinbar vergnügungsüchtige Geliebte gemacht hat. Sollte die Auflösung nun ebenfalls Destouches folgen, Nelly als treu Liebende enthüllen und durch ihre Hand dem armen Bankerottierer Vermögen und Glück wieder zuteil werden lassen? — Die beiden Freunde überbieten sich gegenseitig durch Großartigkeit der Gesinnung: „Deine Edelmuht für mich gutzusagen — D.

versen). Vgl. Petersen, Schiller und die Bühne, Berlin 1904, S. 30, wo Goethe fehlt.

Reut mich nicht, M. Da sie dich doch ins Verderben riß, . . . dich nötigte mein Elend zu teilen, D. Und mich auf diese Art glücklich machte. M. Edler Freund“ . . . Hier klingen deutlich Tiraden der rührenden Komödie nach. Wörtlich natürlich nicht; aber es ist der Stil solcher Stücke wie Cenie und Medon, was auch Behrisch gleich anmerkte[1]).

Die Übersetzung des

Menteur

ist doch wohl nur ein Exerzitium Goethes, der sich den Alexandriner für seine Mitschuldigen zur komischen Wirkung geschmeidig zu machen suchte. Soll man aus dem Bruchstück mehr schließen? Vielleicht beabsichtigte Goethe, dem eben in Leipzig aufgeführten Bugiardo Goldonis, also der Bearbeitung, seine Übersetzung des Lustspiels entgegenzuschieben, und hatte demnach bestimmte Absichten auf die Bühne?

Jedenfalls aber war er jetzt in dem Fahrwasser, wo sein Theaterenthusiasmus die Segel ungehindert entfalten konnte, und so entstand als bedeutendster und lebendigster Ausdruck dieser ersten Epoche sein Lustspiel.

Die Mitschuldigen[2]).

Goethe selbst schied zwischen seinen beiden ersten Stücken: „Bewußtsein der Leidenschaften, Mängel und

---

1) Zitat: DjG 1. 202; Behrisch: DjG 1. 203 (an Behrisch, 4. Dez. 67). Typisches Beispiel solcher Tiraden auch: Die Freundschaft auf der Probe, V. 3 (Beytrag zum deutschen Theater², 5. 290 f).

2) Das Lustspiel lag in seiner ersten Gestalt am 13. Febr. 69. vollendet vor. Denn Goethes Mitteilung, daß er „in diesem neuen Jahre, eine Farçe gemacht habe, die ehstens, unter dem Titel: Lustspiel in Leipzig erscheinen wird“, bezieht sich zweifellos auf die Mitschuldigen; es ist zu interpungieren: „unter dem Titel: „Lustspiel“ in Leipzig erscheinen wird“ — eigentlich eine Farce, aber sie soll den Titel Lustspiel haben! — Wenn Goethe in demselben Brief zweimal auf Molière anspielt, der ihm nach eigenem Geständnis bei den Mit-

Fehler und eine Lust, sie kunstgemäß darzustellen. Eigene: die Laune des Verliebten. Eigene und fremde: die Mitschuldigen“ [1]). Aber man kann ruhig weitergehen und sagen, „nur fremde: die Mitschuldigen“. Denn das Lustspiel operiert wie keine andere Dichtung Goethes mit Bühneneindrücken. Szenen, Situationen und Motive waren ihm in großer Zahl gegenwärtig, und wie er im täglichen Leben damals immerfort mit diesen Theaterreminiszenzen spielte, so stellten sie sich jetzt auch beim künstlerischen Schaffen ein.

Die Belauschung des Rendezvous zwischen Alcest und Sophie entstammt Krügers Candidaten. Dort muß Chrysander, der überrascht wird, hinter der spanischen Wand versteckt erst erfahren, daß er der unwissendste Tropf von der Welt sei, und dann erleben, wie seine Braut sich über ihn beschwert, sich schamlos über ihn lustig macht und schließlich weitgehend mit dem Grafen schäkert (Akt V). Diese Art der Horch-Szenen, wo der Ehemann oder Liebhaber dann nur hört, was er nicht hören will, war damals überhaupt außerordentlich beliebt. So will Gürge im Kamin vor Wut vergehen, als er Lottchen mit dem Herzog Astolph scherzen sieht, es ist allerdings nur Schein, aber das weiß er nicht. Im Tartuffe muß sich Orgon unterm Tisch verborgen von den edlen Absichten des Heuchlers auf seine Frau überzeugen; Jobsen Zeckel wird, als er das verabredete Spiel zwischen Lene und dem Baron Liebreich aus dem Versteck mit ansieht, zwischen heller Verzweiflung und rasender Eifersucht hin und her getrieben. Hier fällt auch die Anspielung auf die Hörner, die öfters bei solchen und ähnlichen Gelegenheiten im Lustspiel der Zeit wiederkehrt und sich nicht

---

schuldigen Vorbild war, und wenn er ferner seltne im 3. Akt des Lustspiels vorkommende Formen (confundirt, Carickaturidee) gebraucht, so wird auch hierdurch wahrscheinlich, daß er sich grade mit dem Stück beschäftigt hatte. DjG 1. 317 ff, vgl. Anm. 94. 1. Minor (Anm. 82. 1) S 659.

1) Schema zu DuW Buch 7, WA 27. 386.

zufällig gerade an dieser Stelle in den Mitschuldigen findet. Schon vorher machte sich Jobsen Hörner (III. 8), dann während der Szene sagt er „Ich stoße mir den Kopf ein!“ (III. 13). So nun auch Goethes Söller:

Was fang, ich an! Ich binn ein Hahnrey!
|: er rennt mit dem Kopf wider die Wand :|
Ah! Es ragt
An meiner Stirn[e] schon das Zeichen meiner Würde

(II. 5 H_1 H_2)[1]). Goethe also, dessen Szene mit der Krügerschen am meisten übereinstimmt, führt hier nur eine Situation vor, die er häufig auf der Bühne gesehen hatte. Bezeichnend ist aber seine Änderung, daß er statt der spanischen Wand die wirkliche des Alkovens zwischen Lauscher und Belauschte schiebt. Damit hat er zwei gesonderte Räume vor sich, und von einem „Bey Seite“ kann nicht mehr die Rede sein[2]). Der Zuschauer sieht nun eben beide Parteien getrennt, es sind zwei einzelne Handlungen, die sich gegenseitig ablösen. Goethe hat sich also sichtlich die Frage der Spielbarkeit hier gestellt und hat den besten, allerdings immer noch mißlichen, Ausweg gefunden. Nun hat Söller auch Gelegenheit, seiner Wut ungestört Luft zu machen, während Krügers Chrysander nur wenige Zwischenrufe wagen darf wie „Ich ersticke!“ Die Dekoration mit der trennenden Mittelwand scheint Goethe selbständig gefunden zu haben, wenigstens bringen die Stücke, die er aufgeführt sah,

---

1) DjG 1. 396. — Sonst: L'obstacle imprévu II. 10; V. 4; Krüger, Der blinde Ehemann III. 5; Die Candidaten V. 4 (an eben der nachgebildeten Stelle); Der Teufel ein Bärenhäuter, Szene 4; Weiße, Der Dorfbalbier II. 2 (hier und II. 6 übrigens ganz ähnliche Lauschszenen, doch hat Goethe den Dorfbalbier erst 1771 gesehen); Der Eifersüchtige, der es nicht sein will Akt I. — Vgl. Goethes Romanze Pygmalion, Buch Annette, DjG 1. 230 ff; Gottfried (DjG 2. 180): „Nun gnädige Frau was verdien ich. Adelhaid. Hörner von deinem Weibe“. (Ebenso Götz.)

2) Die Neue Bibl. (Anm. 37. 2) spricht doch davon, Bd. 38, Stück 1, 1789, B 2. 70.

nirgends Ähnliches[1]). Goethe bewahrte für Doppelbilder, wie er hier eins dargeboten hatte, bis ins Alter eine gewisse Vorliebe. Ein Faust-Paralipomenon der späteren Zeit lautet:

Doppel-Scene.
Andreas Nacht. Mondschein.
Feld und Wiesen. Vorstadt oeder Platz.
Faust. Gretchen.

In der Wette erblickt man die Liebenden einzeln in zwei nebeneinander liegenden Zimmern, getrennt durch die Wand mit Tür und Vorhang, und Dorn und Förster beobachten sie von oben durch die Decke. Im Entwurf des „Trauerspiels" scheint dann die Absicht ausgedrückt, die Bühne in der Horizontalrichtung so zu teilen, daß die Vorderszene von der untern Hälfte eingenommen wird, und in der oberen sich die Ferne zeigt[2]).

Aber eine zweite Szene in den Mitschuldigen ist ebenso Kopie: Söllers Rencontre mit Alcest im dritten Akt, dem 21. Auftritt des Cocu imaginaire nachgebildet. Hier wie dort will der gekränkte Ehemann dem vermeintlichen „Hirschapothecksproviser" zu Leibe und ist, als er Widerstand und beleidigte Unschuld findet, in Todesängsten. Sganarelles Wesen blickt denn auch bei Söller an andern Stellen (Diebstahl, Lauschszene) durch, wenn er selbst fühlt, wie feig er ist, und daß er eine lächerliche Figur macht, — ebenso Sganarelle, der sich

1) In Weißes „Der Teufel ist los", II. 2, stand scheinbar das Bett an der Seite, und zwar so, daß es den Zuschauern sichtbar, von der Bühne aber durch die Vorhänge abgetrennt war: das wäre fast die Einrichtung der Mitschuldigen, denn um einen Bett-Alkoven handelt es sich natürlich. Er ist auch durch Vorhänge abgeschlossen (DjG 1. 385).

2) Paralipomenon No. 25, WA 14. 295. Auch der Auftritt im „Gartenhäusgen" wurde für den Fürsten Radziwill 1814 offenbar zu einer Doppelszene bearbeitet. Nach Vers 21—24 ist der Garten neben dem Haus sichtbar, nach Vers 3 das Innere des Hauses dunkel (also gegen den Garten eine geschlossene Wand), WA 14. 319 f.

Prügel gibt, um sich Mut zu machen, und über seine Schwäche und sein Hahnreitum philosophiert. Möglich ist es daher, daß ein vereinzelter Zug ebenfalls übernommen ist. Söller sagt (II. 4 H_1 H_2)

> Sie lügt! Ein Mann von Stroh wär ich! Da seht ihr mich
> Ihr Herren! Hat er denn so Waden stehn wie ich.

Ähnlich hatte Sganarelle in wohlgesetzter Rede (Szene 6) seine angeblichen Schönheiten gegen die des Nebenbuhlers herausgestrichen.

Goethe meinte später, man werde seinem Lustspiel bei aufmerksamer Betrachtung „ein fleißiges Studium der Molièreschen Welt nicht absprechen“ [1]). Es lassen sich aber direkte Nachbildungen sonst kaum finden. Höchstens wäre bei der unvergleichlichen Szene, da Sophie und der Wirt sich gegenseitig im Verdacht des Diebstahls haben und durch alles Reden nur noch mehr darin bestärken, an den Avare (1760 in Frankfurt aufgeführt) zu denken. Dort soll Valère, der für den Dieb der Kassette gehalten wird, die Tat bekennen. Er versteht natürlich nicht, wovon die Rede ist, glaubt seine Liebe zur Tochter verraten und beichtet alles. Harpagon bezieht nun Wort um Wort auf seine Kassette, und es herrscht minutenlang die ergötzlichste Verwechslung (V. 3). Wenn Goethe diese Episode im Auge hatte, so kopiert er sie mehr formell als stofflich; die „Komik des Nichtverstehens“ macht er nach, also mehr das Schema der Szene, als sie selbst. — Dann scheint er bestrebt gewesen zu sein, seinem Alcest etwas von der pessimistischen Tiefe des Misanthrope, dessen Namen er ja trägt, mitzugeben, was aber ziemlich mißlungen ist. Hiermit ist wohl erschöpft, was die Mitschuldigen Molièreschen Anregungen verdanken. Zwar, die große Fertigkeit in der komischen Behandlung des Alexandriners, die noch 1779 bei der ersten Darstellung auffiel,

---

1) Tag- und Jahreshefte, WA 35. 4.

hat Goethe sich wahrscheinlich ebenfalls beim Studium des Franzosen angeeignet, aber hier konnte auch Schlegels Stumme Schönheit wirken, und Schlegels Schreiben über die Komödie in Versen forderte ja zum Gebrauch der Zwölfsilbler auf[1]).

Der Wirt ist neugierig wie der Wirt in Lessings Minna, speziell die Zeitungswut hat er von Goldonis Agapito aus der Verstellten Kranken mitbekommen. Daher redet er auch vom Tartar Cham (II. 2 H_1) und vom großen Mogol (III. 3 H_1). Diese beiden, über die sich ähnlich in der Soirée des boulevards die Neuigkeitskrämer unterhielten, führt der brave Apotheker fortwährend im Munde.

Außer solchen allgemeinern Anspielungen (wozu ja der Witz mit den Hörnern ebenfalls gehört) waren damals auch versteckte Hinweise auf Ereignisse der Zeitgeschichte in den Komödien beliebt. Lessings Tellheim deutete auf Major „Tell", sein Werner auf den General, des Prinzen Heraklius, der Katzenhäuser geschah Erwähnung[2]). Sicher wurde auch mancherlei derart in die Possen hineinextemporiert, wie es ja noch heutzutage in der Provinz geschieht. Goethe macht das gleich mit und zielt in H_1 auf die Kämpfe der Türken mit den Russen (seit Oktober 1768), wobei die Türken gelobt werden, auf Beschwerden beim Papst über den Jesuitenorden (1768), auf Christians VII. von Dänemark Reise, die er 1768 unter dem Namen Prinz von Traventhal

---

1) Gothaische Gelehrte Zeitungen, Gotha 7. Aug. 79, B 1. 390. Vgl. B 2. 11 f (1787). Schlegel: Werke Bd. 3, 1764, S. 65 ff. Wielandisches bei Alcest: B. Seuffert, ZfdA 26. 255 (?). — Es läge nahe, da Goethe ja auf die Prügelszene der Fourberies de Scapin im Brief vom 13. Febr. 69 anspielt, die „sublime Stelle mit dem Stuhl" (Schiller an Goethe 17. Jan. 05) damit in Beziehung zu setzen. Aber die Ähnlichkeit ist unbedeutend. — Harpagon prügelt *sich selbst*, um seinem Ärger Luft zu machen. Auch hier nur entfernte Ähnlichkeit.

2) E. Schmidt, Lessing[3] 1. 470 f.

unternahm, auf Paoli den korsischen Freiheitskämpfer; und in H_2 auf den Kometen vom September 1769, wieder auf den Türken-Russen-Krieg, aber jetzt mit Lob der Russen, die inzwischen gesiegt hatten, und vielleicht auf den Gastwirt Schrepfer in Leipzig. An der Übernahme all dieser Züge zeigt sich übrigens von neuem recht deutlich, wie Goethe damals Wirklichkeit und Bühne durcheinander würfelt: im Leben spielt er Theater, und ins Theater führt er die Gegenwart und zwar jedesmal die allerneueste ein. Im Druck später sind alle speziellen Fälle durch Allgemeinheiten ersetzt[1]).

Ganz dem Leipziger Theaterbrauch entspricht es, wenn sich in den Mitschuldigen nicht weniger als zwölfmal die Anrede ans Parterre findet. Fünfmal ist sie vorgeschrieben, aber an sieben andern Stellen sollte sie ebenfalls stattfinden: Söller appelliert an die Kenner

> Sie lügt! Ein Mann von Stroh wär ich! Da seht ihr mich
> Ihr Herren! Hat er denn so Waden stehn wie ich

(II. 4 H_1 H_2, im Druck gestrichen); Sophie teilt erfreut dem Publikum mit „Gebt acht er kommt und offenbaart sich mir“ (III. 2, Druck: Bei Gott! er kömmt . . .); Söller jammert „O wüsst' ihr wie mir's grausst“ (III. 6, Druck: O wie mir Armem graus't). Söller hält dem Parterre' Vortrag

> Der eine geht *euch* hin, bewaffnet mit Pistolen,
> Sich einen Sack voll Geld, vielleicht den Tod zu holen

(II. 1, im Druck geblieben); dann wünscht er

> Ihr Männer! stündet ihr all nur einmal so Beichte

(II. 3, ebenso im Druck); und auch seiner Sentenz fehlt die richtige Adresse nicht:

> Zwey Wörtgen. Was man noch so heimlich treiben mag,
> Ihr Herren merckt's euch wohl, es kömmt zuletzt an' Tag

---

1) R. Weißenfels, Goethe im Sturm und Drang, Bd. 1, Halle 1894, S. 451 f. Auch die Apostrophe Fausts, Aneignung einer Mode bei sächsischen Dichtern (Gellert, Zachariae, Weiße), wäre hierher zu rechnen. Vgl. Minor (Anm. 82. 1) S. 661 f.

(III. 9, im Druck ebenfalls). Von den fünf Stellen mit besonderer Anweisung sind drei im Druck herauskorrigiert, einmal ist das „zum Parterr“ in ein „vor sich“ verwandelt (Vers 842) und einmal gestrichen, so daß sich ein Aparte ergab (Vers 969). Indem Goethe also von zwölf ins Publikum gerichteten Sätzen doch drei unverändert stehen ließ, hat er sich nicht gegen den Brauch als solchen, sondern nur gegen die überhäufige Anwendung erklärt. Das stimmt zu seiner späteren Praxis, denn er hat die zwar illusionstörende, aber doch feiner Wirkungen fähige Form vereinzelt bis ins Alter angewandt: schon im Satyros wieder, wo das „ihr Herrn“ dem bewußt Hans Sachsischen des Monologs übrigens komisch widerstreitet, im Pater Brey, im Urfaust, am Schluß von Jery und Bätely und der Fischerin, in den Vögeln, in Palaeophron und Neoterpe (nicht nur zu Ende, wo ja die Anrede an die Fürstin geboten war), in den beiden Vorspielen „Was wir bringen“ (Lauchstädt und Halle), im Nachspiel zu Ifflands Hagestolzen, in der Pandora, in der Szene „Zwei Teufelchen und Amor“ zu Faust I, häufiger in Faust II. Jung gewohnt, alt getan, der Spruch gilt hier von der Kunst wie sonst im Leben[1]).

---

1) Eine dreizehnte Stelle der Mitschuldigen ist nicht ganz sicher; Sophie sagt (DjG 1. 374):

Ihr könnt so ehrlich thun man glaubt euch wohl auf's Wort
Ihr Männer! Auf einmal führt euch der Hencker fort.

In der Laune fand die Anrede ans Publikum zweimal statt, am Schluß und in den später gestrichenen Versen (DjG 1. 279):

O Männer wüßtet ihr's, ihr köntet wartend ruhn.
Uns ist's so viel um euch, als euch um uns zu thun . . .

Hier hat der Theaterbrauch den Dichter gefährlich entgleisen lassen. — Wie hier, so ist überall in den zwei Jugendstücken die Anrede: ihr Herrn, oder: ihr Männer, weil das Parterre (ein Stehplatz) damals keine weiblichen Gäste duldete. Vgl. ThK 1775, S. 61. — Lessing verschmähte die Anrede ans Parterre, die ihm doch wie Goethe vom Theater her geläufig war, mit einer einzigen Ausnahme schon in der Jugend. Vgl. Anm. 66. 2 und 67. 1.

Auf der Leipziger Bühne war in Drama und Komödie das Spielmotiv des Zusammen- oder Zurückfahrens im heftigen Schreck häufig zu sehen[1]). Goethe zeigt in den Mitschuldigen, daß er sich die Gebärde gemerkt hatte, aber gleichzeitig, daß er sie mehr parodistisch als ernst auffaßte (wie es ja jeder Unbefangene mußte), denn sie wird bei ihm jetzt zur Karikatur, zum komischen Ausdruck. Fünfmal ist sie dem feigen Söller vorgeschrieben, einmal dem Wirt (bei der Briefsuche), und in der ersten Handschrift H_1 muß selbst Alcest sein Ha! „zusammenfahrend wie über einen Gedanken" ausrufen, was aber H_2 schon beseitigt wurde (III. 9). Auch die dreimal geforderte Mimik des ängstlichen Horchens konnte natürlich nicht anders ausgedrückt werden als durch übertriebene Schreckbewegung des ganzen Körpers[2]). Der Druck streicht alle Stellen bis auf zwei, mit Recht, denn durch die fortwährende Wiederholung derselben Grimassen mußte das komische Spiel eintönig werden.

Karikaturmäßig übertriebenes Umherrennen auf der Bühne war in der Posse beliebt[3]). Goethe befindet sich

---

1) Siehe Text S. 49.

2) Eine Stelle Söllers (DjG 1. 385) klingt fast wie eine Parodie auf Richard III. (IV. 5, DLD 130. 68 f.):

Söller . . .
Was zittert ihr?
| : er fährt zusammen : |
Horch! — Nichts!
. . .
Genung! Nun gut!
. . . erschrickt . . .
Schon wieder!
Richard . . .
(Er fährt gähling zusammen) . . .
Mich schaudert! — Still! — wer ruft! — die Stimme Heinrichs! — Ja! — Noch einmal! — noch einmal! — da floh sein Schatten! — da! —

3) Siehe Text S. 67 f.

auch hier in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Brauch, indem er den Wirt und Söller viermal auf eben die Art in Bewegung setzt. Der Wirt fährt voller Schreck hurtig zum Ausgang, schmeißt den Wachsstock fort, stößt die Tür auf und macht sich aus dem Staube (II. 2); Söller rennt, als Sophie und Alcest hinaus sind, mit dem Kopf gegen die Wand, springt wie der Blitz zurück in den Alkoven, als er Alcest zu hören glaubt, und erspäht darauf den Augenblick, eilends zu entwischen (II. 5 H_1 H_2); der Wirt, über den Patenbrief in Wut, tost rund ums Theater, bis er auf den Stuhl stößt (III. 4); Söller läuft in großer Angst „wie unsinnig" hin und her (III. 6). Wieder scheint es Nachwirkung der Jugendeindrücke, wenn Goethe später das ziemlich billige Motiv des Herumjagens auf dem Theater noch ein paarmal verwendet, in Scherz, List und Rache und im Bürgergeneral[1]).

In diesen Einzelheiten der Mitschuldigen zeigt sich, daß Goethe sich das Spiel seiner Personen teilweise in den Formen dachte, die er vom Leipziger Theater gewohnt war. Wie etwa Löwe auf der Bühne hin und her gerannt war, so rannte jetzt Söller hin und her. Nun wäre es ganz natürlich, wenn auch sonst das Gebahren der Schauspieler dem Dichter vorgeschwebt hätte. Vor allem müßte man da an die „malenden Gebärden" denken, mit denen unaufhörlich hantiert wurde[2]). In der Tat finden sich in den Mitschuldigen die „pantomimischen Gesten" und die auf die eigene Person hinweisenden so häufig wie später nicht wieder. „Pantomimisches" ist dreimal notiert. Der Wirt macht Sophie „pantomimisch das Stehlen vor" (III. 2), Söller „macht das Zeichen des Köpfens" (III. 9) und Alcest „das Zeichen des Hängens" (III. 10). Beim Hängen denkt man an Justs Gebärde; Hängen und Köpfen faßte Derwin (Lisuart und Dariolette II. 4) zusammen: „Je nu! . . .

1) WA 12. 145; 155; 17. 293; 295.
2) Siehe Text S. 35—37.

Es ist die Furcht oder vielmehr die Gewißheit, entweder kürzer oder länger zu werden. (Er zeigt mit der Bewegung der Hand an, was er sagen will.)". Solche „pantomimischen" Gesten finden sich in Goethes Jugenddramen nirgends wieder, und später ist nur die „unanständige Gebärde" zu nennen, die Mephisto zweimal macht (Hexenküche; Wald und Höhle) [1]). — Sehr häufig weisen in den Mitschuldigen die Spieler durch eine Handbewegung auf die eigene Person hin. Söller sagt

Wenn man so iemand sieht, der sich zum Balle schickt,
Und man soll schlafen gehn, da ist hier was das drückt

(I. 7). In Alcests erstem Monolog heißt es

Ihr lüderlichen Herrn, erklärt mir was ist das?
Das hier mich immer schilt, hier immer für sie redet

(II. 6 H_1 H_2), in einem spätern

Solch einen schweeren Streit empfand dies Herz noch nie

(III. 7). Und Sophie bekennt

Für dich schlug dieses Herz, dir wallte dieses Blut

(I. 5), oder

Du kennst dies ganze Herz, verzeih ihm diesen Schritt

(II. 4). Natürlich ist es Absicht, wenn gerade Sophie immerfort auf ihr Herz deutet; durch die pathetische Gebärde, die mit dem Stil der Posse kontrastiert, hebt sie sich nur noch mehr von Söllers Wesen ab. — Auch in der Laune fehlen die gleichen Gesten nicht.

Dich nur soll dieser Arm, dich diese Hand nur fassen

sagt Amine (Szene 3), oder sie klagt „Ah! das ist

---

1) Das Wort „pantomimisch" gebraucht Goethe später nicht mehr wie hier für eine einzelne Gebärde, sondern für eine Reihe von Gebärden, die eine zusammenhängende Handlung wortlos ausdrücken; „Indessen hat man pantomimisch sich im Allgemeinen verständigt" (Jery u. Bät. WA 12. 38). So sehr häufig: Lila (12. 70; 72); Mahomet (Voltaire, 9. 347); Groß-Cophta (17. 241); Epimenides (16. 501); Claudine (zweite Fassung, 11. 279); Erwin und Elmire (zweite Fassung, 11. 289; 329). — Es ist der Sprachgebrauch, nach dem auch die großen Ballette „Pantomimen" heißen.

Zuviel für dieses Herz!“ (Szene 9)[1]). Ein wenig emphatisch also, ein wenig nach dem klassischen Stile gestikulieren, wo es irgend angeht, die Personen der ersten Stücke. In den spätern Jugenddramen trifft man die Gebärden zwar auch, aber nirgends so häufig wie hier, in allen zusammen nur annähernd gerade so oft; am meisten noch (fünfmal) im Gottfried, der ja zunächst auf die Mitschuldigen folgt. Einige Proben: Franz sagt, „auf die Brust deutend“, „Hier ists noch wärmer“; Adelheid, „die heisseste Brust des Überwinders, soll an diesem Busen noch erwärmter werden“. Pandora schwärmt

Wohl! Wohl! dies Herze sehnt sich offt
Ach nirgend hin, und überall doch hin!

Psyche gesteht dem begierigen Satyros

Dies Herz mir schon viel Weh bereit. . .

Beaumarchais schwört „Mit diesen Händen will ich ihn erwürgen“. „Da solltest du, Verwesung, . . . diese überfüllte, drängende Brust aussaugen“ — so apostrophiert Stella, und in Elmires Beichte heißt es

Angst und Kummer, Reu' und Schmerz
Quälen dieses arme Herz.

Mit Verachtung singt Claudine

Aus den Augen, Bösewicht!
Ha, du kennst dieß Herz noch nicht!

Niedlich ist die Gebärde bei Gretchen

Gesteh ichs doch! ich wuste nicht was sich
Zu euerm Vortheil hier zu regen gleich begonnte . . .

Fausts Reue faßt sich in den Satz zusammen

So siehts in diesem Busen nächtig . . .

Wies in den Mitschuldigen schon das häufige „dies“, das die Geste begleitete, auf den Stil des Versdramas hin, so wirkte eine andere Eigentümlichkeit, die im Zusammenhang damit auftrat, noch klassisch gespreizter.

---

1) DjG 264; 284. Die Beispiele für die Mitsch. und die Laune alle zu verzeichnen, hat keinen Zweck.

So gut wie Segest sagen konnte: *dies Herz* ist über die Knechtschaft betrübt, konnte er auch sagen

Meynt ihr, daß *den Segest* die Knechtschaft nicht betrübet

— wie ers tatsächlich tut (Herrmann V. 3). Also es handelt sich um die Manier, vom eigenen Ich in der dritten Person zu sprechen, die hauptsächlich in der klassischen Tragödie ausgebildet war, aber auch ins Prosastück und sogar ins Lustspiel überging, „ja — Julie kann. Wenn sie den Romeo wieder findet, so kann sie durch eine Hölle laufen", sagt Julie (III. 5), und im Lustspiel Medon beginnt Clelie folgendermaßen: „Wenn Sie noch Liebe für Clelien haben und nicht wollen, daß sie für Gram sterben soll, so beruhigen Sie sich" . . . Diese Form, die sich noch lange Zeit im Drama hielt, zeigt sich in ein paar Szenen der Mitschuldigen nun ziemlich häufig. „Sophie kam dir zuvor", meint sie etwa zu Alcest (II. 4), und er beteuert

Du weisst es dass *Alcest* noch immer für dich *brennt*

(III. 8), um dann fortzufahren: „Das Glück entriss dich *mir*" . . .[1]) In der Laune redet Amine zweimal derart von sich: „O lass mich los, so liebt Amine nicht" . . . „Ich! Untreu seyn? Amine Dir?" (Szene 2; 3). — Die hinweisende Gebärde hat Goethe, allerdings als Ausnahme, doch nach den Mitschuldigen noch beibehalten; diese stilistiche Begleiterscheinung ließ er gänzlich fallen, und nur zwei Beispiele sind zu nennen. Claudine monologisiert: „Und du, Pedro, liegst in deinem Blute! Dein letzter Athemzug ruft noch Claudinen!" . . ., und Stella sagt zu Fernando: „kannst du in Stellens Munde so was zum Vorwurf mißdeuten?"[2]).

---

1) Die vollständige Liste der Beispiele ist auch hier nicht nötig.

2) Es ist hier beidemal die leichteste Form: nur der Name, kein Verbum von ihm regiert. Vgl. Werther: „Thun Sie es nicht! sagte sie, denken Sie an Lotten!" — Späteres: „Stünde er da, ihr solltet sehn, daß Lila nicht zittert" (III). Öfters wieder in der Mahomet-Übs., z. B. 915 ff.:

Bis in Einzelheiten der Raumdisposition zeigen die Mitschuldigen, daß Goethe das Spiel auf der Leipziger Bühne aufmerksam beobachtet hatte. Wenn Söller (III. 5) „ganz in der ersten Coulisse“ herauskömmt, so spiegelt sich hier naiv der allgemeine Theaterbrauch, den Goethe, der Feind geschlossener Zimmerdekorationen, in späteren Jahren noch ernsthaft wiederholte: in Romeo und Julia treten der Prinz und Mercutio „aus den vorderen Coulissen auf“; Papageno soll sich, als er die Flöte spielt, „hinter die Coulisse, wenigstens halb verbergen“; im Groß-Cophta kommen die Logengenossen „zwei und zwei aus entgegengesetzten Coulissen“; und Mutter Marthe tritt im Lauchstädter Vorspiel, um sich umzukleiden, „in die Coulisse, die ihr zunächst steht“ [1]). Daß in den Mitschuldigen die Stühle und Tische im Hintergrund stehen — auch Akt II: Sophie setzt das Licht auf den Tisch und *kommt hervor* —, und daß Söller und Sophie (Akt I) im Vordergrund nicht am Tisch, sondern „Tischgen“ sitzen, entspricht ebenfalls genau den Bühnenverhältnissen. Im zweiten Akt wird die Frage der Raumanordnung besonders wichtig, weil hier die Spieler ins Zimmer herein und wieder hinaus praktiziert werden müssen, ohne daß sie sich sehen. In ähnlichen Fällen waren die Dramatiker gerade damals oft ratlos, eben weil sie nicht an genaue Milieuvorstellung gewöhnt waren; Hippel ließ im Mann nach der Uhr einfach „an verschiedenen Orten“ abgehen (Szene 8), und Amalia im Minister zog sich so zurück, „daß sie Finsterthalen nicht begegnet“, worauf dieser „von der andern Seite“ hereinkam (II. 7). Beaumarchais aber hatte in der Eugenie die Türen genau lokalisiert und für jede angegeben,

---

Was sagst du? Überrascht und zitternd *liegt*
Palmire dir zu Füßen . Schaudernd *senk' ich*
Den Blick zum Boden . . .

1) WA 9. 183; 12. 213; 17. 192; 13. 67. Goethe gegen die geschlossene Dekoration DuW Buch 11, WA 28. 65.

wohin sie führe; damit war alle Unklarheit beseitigt. Ähnlich verfuhren dann Pelzel und Falbaire in den Waisen und im Tuchfabrikanten von London. Goethe folgt hier Beaumarchais, bringt eine Haupttür im Hintergrunde und eine (praktikable) Nebentür seitwärts an der Kulisse an; die Haupttür geht auf Alcests zweites Zimmer und von da zur Hintertreppe, die Nebentür stößt an den Gang, danach ergibt sich Auftreten und Abgehen der Spieler von selbst. Da Goethe nun einmal genauere Vorschriften gegeben hatte, tat er es auch, wo es nicht nötig gewesen wäre, und ließ III. 10 den Wirt und Sophie „im Fond" auftreten und sprechend näher kommen. In sämtlichen andern Jugenddramen außer der Claudine werden solche Fragen dann nicht wieder beachtet und erlangen erst in der späteren Zeit, hauptsächlich seit 1792, von neuem Bedeutung. Dann allerdings, da Goethe ja über den Theaterraum damals wie über die Felder eines Damenbretts verfügte, werden die Vorschriften auch noch präziser und geben das Rechts und Links, sogar häufig mit dem Zusatz: vom Zuschauer aus, oder: vom Schauspieler aus. Diese ganz genauen Anweisungen hatten die Franzosen schon längst gelegentlich verwendet [1]).

Der Leipziger Bühnenpraxis folgt Goethe auch in der Vorliebe für intime Beleuchtungswirkungen. Natürlich mußte das Stück wegen des Sujets notwendig zur Nacht spielen, aber daß Alcest sein Licht mitbekommt, als er zu Bette geht, und daß am andern Morgen noch „ein bald abgebrannt Licht" auf dem Tische steht, um Morgenstimmung zu erwecken, das sind ebenso Zutaten des Bühnenbilder sehenden Dichters wie die an sich auch nicht notwendige vortreffliche Lichtcharakteristik im zweiten Akt: Söller der ängstlichste „leuchtet vorsichtig mit einer Blendlaterne umher", der Wirt erscheint furcht-

1) Damenbrett: Regeln für Schauspieler § 87, WA 40. 167. — Solche genaue Anweisungen: Scherz, List und Rache, WA 12. 119; 131; Der Groß-Cophta 17. 224; Pandora 50. 297; 302; Des Epimenides Erwachen 16. 359; 368.

sam mit dem Wachsstock, Sophie, die sich sicherer fühlt, „mit einem Lichte“, und Alcest endlich, als Zimmerherr, tritt ohne Licht herein. Diese Beleuchtung im Stile Schalkens, bei der man auch wohl an die nächtlich erhellte Wohnung des Sokratischen Schusters in Dichtung und Wahrheit denken mag, zeigt, wie gut sich Goethe die experimentierenden Neuerungen, die er bei Koch gesehen hatte, sogleich zunutze zu machen verstand [1]).

Betrachtet man die überaus spärlichen Kostümvorschriften in Goethes Jugenddramen, so zeigt sich, daß sie in den Mitschuldigen noch verhältnismäßig am häufigsten sind. Söllers Aussehen wird viermal variiert: zuerst I. 1 sitzt er im Domino, ohne den Hut, denn Sophie „neht eine Feder und eine Schleiffe“ noch darauf; dann II. 1 ist er „im Domino, den Hut auf, die Maske vor'm Gesicht, ohne Schue“; am Morgen kommt er „im Domino, die Maske auf den Arm gebunden“ (III. 5), und schließlich (III. 9) „in gewöhnlicher Kleidung“ [2]). „Der Wirth kömmt im Schlafrocke, der Nachtmütze, und Pantoffeln“, heißt es II. 2, und im dritten Akt sitzt er wieder im Schlafrocke und zieht sich gemächlich an. Über das Aussehen des Wirts im ersten Akt, und Sophies und Alcests überhaupt, sagt Goethe nichts, obwohl er wenigstens Alcest sich deutlich vorstellte:

> Er ging noch erst herauf, und hohlte *Hut* und *Degen*;
> Ich hoff doch auch, es war den Brief bey Seit zu legen.

Den Degen zieht ja Alcest nachher auch. — Hier zeigt sich Zusammenhang von Kostümsorgfalt mit gewollter Wirkung: nur die Träger der komischen Situation sind ins Auge gefaßt, und nur da wo sie hervortreten. Ein ähnlicher Causalnexus besteht im Clavigo; während der ersten vier Akte erfährt man über die Kleidung nur,

---

1) DuW: Buch 8, WA 27. 174. Siehe Text S. 72—74. Beim Faust, wo ähnliche Wirkungen erstrebt werden, mehr über die Frage.

2) Bei Domino und Maske ist an Goldonis Lügner, beim Motiv des Maskenballs an Krügers Fragment „Der glückliche Banquerotirer“ zu erinnern.

daß Clavigo seinen Degen nicht umgeschnallt, sondern auf dem Tisch liegen hat (II), aber im fünften Akt, wo es nun auf Stimmung ankommt, erscheinen „Guilbert, Buenko in tiefer Trauer", „Clavigo in einen Mantel gewickelt, den Degen unterm Arm", Marie liegt „weis gekleidet" im Sarge, und sogar die schwarzen Mäntel der sechs Fackelträger sind erwähnt. — Die Bearbeitung der Mitschuldigen, die dem Wirt übrigens für den zweiten Akt Schlafrock und Pantoffeln entzieht, gibt Alcest Hut und Degen (II. 4), außerdem noch den Mantel (II. 4) und nachher den Morgenfrack (III. 3). Sophie geht auch jetzt leer aus. Es ist überhaupt bemerkenswert, daß die Frauenkleidung, wie bei Schiller, so auch bei Goethe weniger beachtet wird als die der übrigen Spieler[1]). In Goethes sämtlichen Jugenddramen finden sich nicht mehr als drei Hinweise: Marie Beaumarchais ruht im Totengewand, Madame Sommer und Lucie treten im Reisekostüm auf, die Postmeisterin ist in Trauer. Daß Goethe, der Lottes Bild mit ein paar Strichen sicher entwarf: weißes Kleid mit blaßroten Schleifen, und dessen Achtsamkeit sich im Briefwechsel mit Kestners bis auf das blau und weiß gestreifte Nachtjäckchen erstreckt, daß derselbe Goethe die weiblichen Gestalten seiner Dramen in ihrem ganzen Äußeren nicht vor Augen gehabt hätte, ist ausgeschlossen. Wahrscheinlich ist der Prozeß in ihm so: er ist zu innig gerade mit ihnen beschäftigt, um an Aufzeichnung zu denken.

Nun darf man natürlich die paar Kostümvorschriften der Mitschuldigen nicht mit heutigem Maßstab messen, sondern muß bedenken, daß damals noch die Maxime galt, der Dichter habe sich nicht darum zu kümmern, wie die Personen seines Stückes aussehen sollten, und daß infolgedessen meist völlige Kahlheit herrschte, besonders in Versstücken. Auch Lessing begnügte sich bis zur Emilia mit Andeutungen[2]). Dagegen machten nun Di-

1) Schiller: vgl. Petersen (Anm. 88. 3) S. 267 f.

2) Sara: Sampson und Waitwell in Reisekleidern; Mellefont I. 2

derot und Beaumarchais Sorgfalt in dieser Frage zur Pflicht, und Koch gab sich mit der Ausführung redliche Mühe; solchen Anregungen folgte Goethe in seinem Lustspiel [1]).

Wo Goethe später zeitgenössisches Kostüm verwandte, beschränkte er sich wieder überall auf das Allernotwendigste [2]). In der Laune des Verliebten war ein Hinweis gar nicht nötig gewesen, denn Schäferkleidung blieb Schäferkleidung, es war ein feststehender Typus. Im Jahrmarktsfest handelte es sich um allbekannte, jedem Leser gegenwärtige Figuren, also waren Vorschriften überflüssig, und nur daß der Lichtputzer, der Hanswurst vertritt, auch in Hanswursts bunter Jacke erscheint, mußte erwähnt werden. Vom Pater Brey wüßte man überhaupt nicht, daß er in der Gegenwart spielt, wenn nicht des Würzkrämers Worte einen Wink gäben (Vers 7f):

> Toback und *Caffee,* ohn' den der Tag
> Kein Höckerweib mehr leben mag . . .,

und wenn Balandrino nicht als *Dragoner*hauptmann eingeführt würde; selbst die Verkleidung gibt keinerlei Anhalt: Balandrino soll als alter Edelmann, mit weißem Bart und Ziegenperrücke erscheinen — das paßt ebensogut ins 18te Jahrhundert wie zu Hans Sachs. Der Clavigo hat die wenigen Vorschriften nur im letzten Akt; in der Stella wird außer auf die Reise- und Trauerkleidung nur auf Fernandos Offiziersuniform hingedeutet (Herr Hauptmann, sagt genauer Annchen, IV). In Erwin und Elmire ist wieder nur die Verkleidung angegeben, Erwin hat sich „mit langem Kleide, weißem Bart verhüllt". An Crugantinos Kostüm sind Zither (Laute) und

„unangekleidet"; Marwood zuerst im „Neglischee". — Minna ebenfalls zuerst im „Negligee", dann „völlig und reich, aber mit Geschmack gekleidet"; Franziska bittet Tellheim: „Kommen Sie in Schuen, und lassen Sie Sich frisch frisiren", worauf er „in dem nehmlichen Kleide, aber sonst so, wie es Franciska verlangt" erscheint.

1) Siehe Text S. 74—76.

2) Über historisches Kostüm siehe Gottfried; über klassisch-mythologisches Satyros.

Degen vermerkt; von Pedro war vorher gesagt worden, er knete in der Verlegenheit seinen Hut und wisse vor Verliebtheit nicht, „in welcher Tasche seine Uhr steckt“. Daß auch er und Gonzalo den Degen tragen, zeigt sich erst, als sie vom Leder ziehen (ebenso wars im Clavigo mit Beaumarchais). Claudines Verkleidung wird nur angedeutet: das blaue Wams des Vetters und sein Degen, und Crugantino sagt nachher: „Was will der *geputzte Bube* die Nacht hier?“ [1]). In Götter, Helden und Wieland und im Prolog zu den neusten Offenbarungen wird das Kostüm gegeben um des komischen Gegensatzes willen: Wieland soll in Schlafrock und Nachtmütze sich recht drastisch von den Gestalten der Unterwelt abheben, und Professor Bahrdt und die Frau Professorin in Putz und Mantel sollen auch durch ihr Äußeres zeigen, welche Kluft sie von den Evangelisten trennt. Werther darf in der Anekdote nicht ohne Hausfrack, Lotte nicht ohne das beliebte „Neglischée“ sein. Das sind immer nur ganz dürftige Andeutungen. In den Mitschuldigen war Goethe noch am weitesten gegangen.

Auffällig ist, daß sich in den Kostümvorschriften der Jugend so wenig Wünsche über die Farbe äußern. Gottfried sagt: „Was schwarzes im Wald?“ (I. 2), wonach Bruder Martin eine dunkle Kutte trüge, der Götz aber ändert: „Ein Mönch! Wo kommt der noch her?“. Schwarz-weiß ist das Bild des heimlichen Gerichts wie des fünften Clavigo-Aktes, Gottfried trägt einen schwarzen, der Hauptmann weißen, Georg blauen Helmbusch, und Claudine redet, scheinbar ganz unabsichtlich, von dem *blauen* Wams des Vetters, das sie anziehen will. Das

1) Zither hieß damals ein lautenähnliches Instrument, mit vier Saiten. Siehe noch Adelungs Wörterbuch. Ebenso bei Goethe im Jahrmarktsfest: „Zitterspielbub“. — Claudines Worte „Mein Schimmel, der du mich so treu auf die *Falkenjagd* trugst“ deuten zwar auf frühere Zeit, aber sonst ist das Milieu durchaus modern. Vgl. auch das Gespräch über die Volkslieder (Gonzalo, Crugantino), das in die 70er Jahre des 18ten Jahrhunderts weist.

ist alles. Demgegenüber steht Werther mit *blauem* Frack und *gelber* Weste und Beinkleidern, Lotte mit Weiß und Blaßrot, und der Wahnsinnige mit „einem *grünen* schlechten Rocke“ [1]). Man kann also nicht sagen, Goethe habe das Kostüm unfarbig gesehen. Weshalb er aber in den Dramen doch keine Farben vorschrieb, ist nicht ersichtlich. Bewußte Zurückhaltung im Hinblick darauf, daß die Bühnenleiter am besten freie Hand haben, darf man beim jungen Goethe, dem so etwas noch fremd ist, nicht annehmen; wohl bei Lessing, dessen Graf Appiani wünscht, Emilia möge bei der Trauung ein Kleid „von der *nehmlichen* Farbe“ tragen, wie damals, als er sie zum erstenmal sah [2]).

Die Ausstattung mit szenischen Anweisungen führte Goethe in den Mitschuldigen mit großer Sorgfalt durch und ging manchmal, um nur das Spiel richtig anzudeuten, bis zur völligen Zerstückelung des Versbildes.

Was zittert ihr?
|: er fährt zusammen :|
Horch! — Nichts!
|: er macht die Schattulle zu. :|
Genung! Nun gut!
|: er will gehen, erschrickt und steht still :|
Schon wieder!

So etwas war sonst im Alexandrinerstück unerhört; aber in Goethes Lustspiel reichen sich eben die alte und neue Zeit die Hand.

Besonderen Fleiß verwandte Goethe an die Aufzeichnung der sprachlichen Vorschriften, namentlich im dritten

---

1) Lebhafte Empfindung für Farbe des Kostüms bezeugen auch Briefstellen. Etwa: „gegen den blauen Ausschlag hab ich einzuwenden, dass er zu hart [in der Farbe] ist dass er gar nicht steht. Entweder das grüne das hier beyliegt oder Paille — ... Lotte wird einmal das gelbe lieben wie sies rothe ietzt liebt“ (an Kestner, Okt. 72, DjG 3. 4). Vgl. auch im Gottfried Adelheids Erzählung von ihrem rosenfarbnen Staatskleid und dem feuerfarbnen eines andern Hoffräuleins (II. 9, DjG 2. 190).

2) Goethe später: Tornius (Anm. 88. 1) S. 156 (?).

Akt. Sie sind in H_1 am häufigsten und nehmen über H_2 zum Druck ab. Goethe ist sichtlich bemüht, die feineren Nuancen des Tones möglichst genau festzulegen; so wechselt er beständig mit den Vorschriften ab und gibt auch mehrmals kombinierte (Sophie verwundernd und beschämt (III. 8); Alcest zornig und entschlossen (III. 9); Alcest dringend zornig (III. 9) u. a.). Auch Variationen wie „spottend“ H_1 zu „piquirt“ H_2 (III. 8) bestätigen die Sorgfalt; „piquirt“ sagt mehr.

Wenn nun aber in den szenischen Anweisungen von Coulisse, Rand des Theaters und von den Rampenlichtern geredet wird, so ist das nicht das Streben, möglichst präzise in bühnentechnischen Ausdrücken zu sprechen, sondern Naivität. Daß Goethe nicht berechnete, zeigt sich deutlich in der Vorschrift für den Wirt: „läufft hervor an die [Rampen-]Lichter“ und liest den Brief. Hier vergißt Goethe ganz, daß ja ein Licht auf dem Tische steht, an das der Wirt herangehen müßte. Der Bühnenpraktiker Falbaire machte das richtig, im Tuchfabrikanten von London IV. 12 tritt Fanny „an die auf dem Tische stehende Lampe“.

Die übrigen Teile der Abhandlung haben im wesentlichen folgenden Inhalt:

Theater in Frankfurt, Straßburg, Frankfurt 1769—1775.

Die nach Vollendung der Mitschuldigen eintretende Gleichgültigkeit gegen das Theater schlug, als Goethe nach Straßburg kam, bald in Feindschaft um. Dabei wirkte zweierlei mit: erstens wurde Goethe jetzt, wie Lessing und Herder, ein Verächter des französisch-klassischen Dramas und damit des Regelzwangs (der drei Einheiten usw.); dann schien ihm Shakespeare, von dem er wie Herder fälschlich annahm, er habe ganz von der Bühne abgesehen, das klassische Beispiel dafür, daß man das Theater ignorieren dürfe. Nebenher ging bei Goethe eine Vorliebe für den Guckkasten, die drei Jahre andauerte, und deren Ursprung wohl darin lag, daß es Goethe reizte, Bilder der Welt und Dichtung vor dem Auge der Phantasie vor- und abrücken zu lassen, als wären es Bilder eines solchen Apparats. — Theaterbesuch ist während dieser drei Jahre nicht bezeugt, und auch einzelne Besprechungen der Frankfurter Gelehrten Anzeigen beweisen die feindlich-kritische Stimmung gegen die Bühne. Im Jahre 1773 vollzog sich eine Annäherung an den alten Standpunkt, jedoch nur eine Annäherung: das Theater wird nicht wie früher zum Ausgangspunkt des Schaffens gemacht, sondern zum Endpunkt. Die Phantasie schafft, die Rücksicht auf die Bühne schafft um. Dies Verfahren wird zum ersten Mal Wirklichkeit im Clavigo. — In den Jahren 1774 und 75 ist Goethes Interesse für die Bühne wieder rege. Marchands Truppe, klein und ohne tragische Schauspieler, setzte die Tragödie ganz zurück, pflegte aber die neue Modegattung: das rührende Drama, wobei die Franzosen bevorzugt wurden. In einer kurzen Besprechung werden diese Stücke in zwei Typen gruppiert. Unter den Lustspielen, die Marchand gab, waren viele Goethe schon bekannt; einige neue werden besonders erwähnt. Das Schwergewicht der Marchandschen Kunst lag, schon der Masse nach, im Singspiel: 70 Stücke kamen in den Jahren 1771—75 bei ihm zur Aufführung, darunter 50 französische, und von den deutschen ein gut Teil nur Bearbeitung nach französischem Muster. Die Form ist meist Prosa; musikalisch fortgeschrittener sind die französischen Stücke (z. B. mehr Ensembles). Zur Hälfte waren die Singspiele Possen,

hierunter die sogenannten „Handwerksopern“ (Goethe). Daneben traten jetzt Stücke, die ähnliche oder gar dieselben Stoffe behandelten wie rührendes Lustspiel und Drama, wobei häufig der Gegensatz zwischen Stadt und Land den sentimentalen Grundton abgab. Des Deserteurs wird besonders gedacht, ebenso der Oper Zemire und Azor, aus der Goethe in Dichtung und Wahrheit Einzelheiten erzählt. Die Lust am Singen war bei Marchands Truppe so groß, daß auch Lustspiele und Dramen häufig mit „eingelegten Arien“ gegeben wurden. — An Marchands Inszenierungskunst konnte Goethe zweierlei Neues beobachten: eine Richtung aufs Intime und Charakteristische in der Dekoration und Ausstattung des Milieus, und dann eine schon durch die Opern geforderte Sorgfalt in der Behandlung von Gruppen und Aufzügen. — Obwohl Goethe in diesen letzten Frankfurter Jahren reges Interesse am Theater nimmt und vier Stücke mit Berechnung der Bühnenwirkung schreibt, vertritt er doch (im Anhang zu Wagners „Versuch“) die Ansicht, daß es dem dramatischen Dichter freistehe, die Bühne zu berücksichtigen oder nicht. Dies ist der Standpunkt des Faustdichters.

Es folgt nun eine chronologisch geordnete Besprechung der Frankfurter Dramen und Bruchstücke.

Geschichte Gottfriedens von Berlichingen — Götz von Berlichingen.

Nach einer kurzen Bemerkung über die Handschrift des Gottfried wird auf einzelne Züge hingewiesen, die von Bühneneindrücken angeregt sind („Parallelszene“ I. 1; Zigeuner; „Bauern Rebellion“; Marie). Die Liedeinlagen dagegen entsprechen den auf der Bühne damals üblichen nicht. — Die Frage, ob Goethe bei der Anordnung der Szenen aufs Theater Rücksicht genommen habe (Wechsel kurzer und langer Bühne), wird verneint. Eine Betrachtung seiner Szenen- und Aktschlüsse ergibt, daß hier das „Ausklingen“ (mit Leerung der Bühne) durchaus die Regel, das „Abbrechen“ (mit Schlußbild) die Ausnahme ist; gern stellt sich dabei der „Pointenmonolog“ ein, besonders häufig im Gottfried, und dann im Urfaust. Umgekehrt führt Goethe zu Beginn seiner Szenen sehr oft mitten in ein Gespräch, in eine schon im Gange befindliche Handlung hinein. — Im Gottfried, der das (unverbindliche) Gesetz der Zeiteinheit durchbricht, stimmt andrerseits innerhalb der einzelnen Szenen die Bühnenzeit mit der wirklichen immer überein. Tages- und Jahreszeit betont Goethe mehr als andre Dramatiker der Epoche, die Tageszeit in vielen Szenen der Jugenddramen, die Jahreszeit nur im Gottfried (Götz) und in der Stella. Das Kostüm genauer zu beschreiben — was in dem historischen Drama doch nahe gelegen hätte —, unterläßt

Goethe, wie sonst auch. Genauer sind die Andeutungen über die Maske; sie werden im Zusammenhang mit denen der übrigen Dramen und andrer Dramatiker besprochen. Für die Dekoration macht Goethe wieder fast keine Angaben; die Innenräume erregten bei den ersten Vorstellungen Aufsehen, die Landschaften waren damals so gut wie undarstellbar, da Goethe naturalistische Bilder gibt: Berg und Tal, und Stimmung der Tages- und Jahreszeit (Beides im Drama damals neu). Theatermäßig dagegen ist die Verwendung von Feuer und Feuerschein (Puppenspiele!). Es wird geprüft, was im Gottfried außer dem häufigen Szenenwechsel und dem Naturalismus der Landschaft noch untheatralisch sei. Zunächst zwei Szenen, die den Bühnenraum überschreiten. Dann die ganz kurzen Szenen, da ihre Wirkung nicht so außerordentlich ist, daß sie die Mühe des Szenenwechsels lohnen. Theatralisch aber, weil auf der Bühne erst recht wirksam, sind die häufigen Geräuscheffekte, ist die Geistererscheinung (Franz). Wie bühnenmäßig teilweise der Dialog im Gottfried ist, ergibt sich aus der Betrachtung einiger Stellen mit starkem mimischen Gehalt. Bosonders Gottfrieds Sprache fordert überall Gesten zur Ergänzung. (Ähnlich Prometheus.) Lebhafte Anschauung vom Tun und Treiben seiner Personen führt den Dichter auch dazu, die „begleitenden Spielhandlungen" hier mehr zu betonen (Trinken, Essen, Schachspiel, Kochen, Kugelgießen usw.). Dagegen wieder andre Szenen nur mit Auftreten, Reden, Abgehen, — wie in der klassischen Tragödie. Aufzeichnung des Sprachlichen unterläßt Goethe seit dem Gottfried so gut wie ganz.

Der Götz, die Bearbeitung des ersten „Torso", ist bühnentechnisch dem Gottfried nicht überlegen; er hat gegen diesen zwar einzelne kleine theatralische Vorzüge, aber auch Nachteile. Die Hauptänderungen sind rein dichterisch.

Die Bruchstücke des

Mahomet

zeigen namentlich in Form und Art der Hymne (Klopstock) und des Wechselgesangs (Kantate) antitheatralische Tendenz.

Beim ersten Akt des

Prometheus

wird kurz an die ähnliche Situation in des Saint-Foix Einakter „Les hommes" erinnert (Prometheus und Merkur unter den Statuen, siehe auch Pygmalion). Goethes Absicht, seine Pandora im dritten Akt eine Liebe erleben zu lassen, die sie für den Tod halten soll, wird angeregt sein durch Favarts Chercheuse d'esprit, d. i. die vermeintliche chercheuse d'esprit,

die in Wirklichkeit chercheuse d'amour ist, und durch die Ensorcelés, die sich verzaubert glauben, während es doch nur die Liebe ist, die sie bedrängt. Trotz diesen Theater-Reminiszenzen ist der Prometheus bühnenfeindlich: die freien Rhythmen! Und namentlich das bühnensprengende Bild zu Anfang von II. 2!

Die Experimente setzen sich nun in den kleineren Dramoletts fort.

Im

Jahrmarktsfest zu Plundersweilern

begegnen zwar Typen aus Favarts Soirée des boulevards wieder (Budenkomödianten, Tiroler und Nürnberger, Pfefferkuchenmädchen, Bänkelsänger, Marmotte und Zitherspielbub), doch ohne nähere Übereinstimmung. Und den Marktschreier kannte Goethe zwar aus Goldonis Mercato di Malmantile, aber dort spielt der ciarlatano eine andere Rolle. Noch freier als inhaltlich ist das Jahrmarktsfest formell. Eine genaue Untersuchung des Textes von 1774 mit Hinzuziehung der Bearbeitung von 1778 zeigt, daß die ursprüngliche Fassung sich in lauter einzelne, teilweise ganz kleine Szenen gliederte, die erst 1778 zu zwei fortlaufenden, auf zwei Schauplätzen spielenden Auftritten umgeschaffen wurden. Also Goethe versuchte eine neue Art des Szenenwechsels, die natürlich ohne jede Beziehung zum Theater gedacht war; nur die Aneinanderreihung von Bildern überhaupt (nicht Bühnenbildern) war beabsichtigt. Auf die Idee dieser Technik scheint Goethe durch den Guckkasten gekommen zu sein. Der zum Jahrmarktsfest gedichtete „Prolog" gibt Gelegenheit festzustellen, daß der junge Goethe die damals so beliebte Sitte der Theater-Vor- und Nachreden nur einmal scherzhaft zu einer Verspottung Clodius' ausnutzte und im übrigen ignorierte. Der Jahrmarktsfest-Prolog ist wie der zu Bahrdts Neusten Offenbarungen ein rein literarisches Gedicht.

Auch im

Satyros

setzt sich Goethes Phantasie über Bühnenforderungen hinweg. Der Szenenwechsel I. 1/2 theatralisch unmöglich; ebenso Satyros' Erscheinung: er ist nackt. (Die Vorschriften für antikes Kostüm beim jungen Goethe äußerst spärlich.) — Theatermäßig dagegen ist das Anfangsbild des vierten Akts; und direkt im Anschluß an die Theatermaschinerie der Zeit konzipiert sind der Szenenwechsel V. 1/2 (Mittelvorhang) und das Schlußbild (Hinterbühne). — Stofflich stimmt die Intrigue des fünften Akts mit der in Molières Tartuffe überein. Der Beginn des dritten Akts zeigt Anklänge an Jacobis „Apollo unter den Hirten".

weist ebenfalls eine Mischung *theater*mäßiger und auf den *Leser* berechneter Elemente auf. Balandrinos List, die Geliebte in einer Verkleidung zu prüfen, stammt aus Destouches' Gespenst mit der Trommel, wo vor allem die Wiedererkennung vorgebildet war. Diese Intrigue ist bühnenmäßig durchgeführt, an die Bühne denkt man auch bei der Schlußrede ad spectatores; ganz zum Leser dagegen sprechen Späße der szenischen Anweisungen.

Künstlers Erdewallen und Vergötterung, literarische Satire in dramatischer Form.

Diese Gruppe ist pseudodramatisch zu nennen: dramatische Form wird zu literarischen Zwecken geborgt und, wo es Goethe beliebt, sofort wieder aufgegeben (Einzelheiten in Künstlers Erdewallen; Überfahrt Merkurs und Erwachen Wielands in „Götter, Helden und Wieland"; Erscheinen von Ochs, Löwe, Adler im „Bahrdt"). Im Clavigo kehrte Goethe zum theatermäßigen Schaffen zurück, und so halten auch die beiden letzten Produkte dieser pseudodramatischen Gruppe (Künstlers Vergötterung und Anekdote zu den Freuden des jungen Werthers) genauer die einmal gewählte Form ein und geben sich ganz als einfache Theaterszenen, die sogar aufgeführt werden könnten.

Clavigo.

Einzelne Züge sind Reminiszenzen aus Beaumarchais' Eugénie. Es wird auf die theatralischen Mittel hingewiesen, mit denen Goethe seinen in der Erfindung selbständigen fünften Akt wirkungsvoller zu gestalten sucht (Fackelschein, Musik, Leichenzug). Sodann werden die Änderungen besprochen, die Goethe im zweiten Akt an seiner Vorlage, dem Mémoire de mon voyage d'Espagne, mit Rücksicht auf die Bühne vornahm (Unterdrückung des Titels „El Pensador", der Bemerkung „il en rougit de confusion"; Kürzung; Wechsel in der Anrede von „Sie" zu „Du"). Die „äußere Aktion" ist im Clavigo zwar knapp, aber mit Sorgfalt aufgezeichnet. Die Genauigkeit in den Vorschriften für den mimischen Ausdruck veranlaßt einen Überblick über diese Frage. Der junge Goethe gibt fast nur symptomatische, ganz selten psychologische Anweisungen. Unter den symptomatischen Merkmalen beachtet er weniger die des Gesichts (Lächeln, Blick), als die des gesamten Körpers, die sich vor allem in Bewegung ausdrücken. Goethes Vorschriften halten sich in Typen, die der Zeit geläufig waren, suchen nichts Individuelles zu geben. Den zahlreichen Anweisungen für die Mimik stehen im Clavigo sehr wenige für die Deklamation gegenüber, die auch in den folgenden Dramen kaum beachtet wird. Im Clavigo versucht Goethe aber

wenigstens durch indirekte Hinweise und durch die Interpunktion (Gedankenstrich) auf den Ausdruck aufmerksam zu machen. Wie hier, so ist auch im Szenenwechsel der Aufführung vorgearbeitet. (Lange Bühne folgt auf kurze I; IV; ebenso Stella V.)

In der

Stella

wird der mimische Ausdruck noch weit schematischer. (Beispiele: Fußfall; Gebet; Weinen.) Stofflich einzelne Anklänge ans rührende Drama. (Der vagierende Ehemann: Triumph der guten Frauen; Mann zwischen zwei Frauen: Amalia; Zug des fünften Akts: L'amitié à l'épreuve II. 6.) Das theatralisch Unbefriedigende der Wiedererkennungszene, und der Figur Fernandos überhaupt, wird erörtert. Die geschickte Verwendung des Bildes zur Klärung der Situation wird in Zusammenhang mit des jungen Goethe sonstigem Verhalten zur Requisitenfrage besprochen.

Hanswursts Hochzeit,

ursprünglich wohl fürs Theater gedacht und auch an ein altes Singestück (Harlekins Hochzeitschmaus) anknüpfend, wurde während der Arbeit zu einer Abladestelle für Priapea und derbe Satire. Das Namenverzeichnis, das hier eine Rolle spielt, ist keine eigentliche Vorarbeit für das Stück; des jungen Goethe Produktion begann nicht mit den Personalien. Seine Praxis in der Wahl und Behandlung der Namen wird betrachtet. Die Abweichung von der herkömmlichen Aktzahl (4 statt 5) stimmt zu Erwin und Elmire, Claudine, Faust.

Erwin und Elmire.

Die Lösung des Konflikts (Schuldbekenntnis des *Mädchens*) ist in Bühnenstücken der Zeit nirgends vorgebildet. (Höchstens: Le déserteur.) Bei der Beichtszene verwendet Goethe, um sie theatralisch möglich zu machen, nochmals die Bartverkleidung des Tambour nocturne und läßt Erwin schweigen (siehe La serva padrona). Es wird hingewiesen auf Einzelheiten des Singspiels, die den Eindruck flüchtiger Zusammenstückelung erwecken. Eine Prüfung der Gesangstücke zeigt, daß der *Einzel*gesang durchaus dominiert, wie in Weißes Operetten. Aber nicht an Weiße, sondern an die Franzosen schließt sich Goethe an, wenn er einigen Arien die damals bei den französischen Komponisten beliebteste Struktur gibt: ein Hauptthema wird durch ein Nebenthema abgelöst und darauf wiederholt. (3-, 4-, 5teilige Arie.) Metrisch interessieren an den Gesangstücken zwei Fragen: 1) Schwebten dem Dichter musikalische Aperçus vor? Für einen Fall läßt sich das bejahen (Ihr verblühet süße Rosen . . . nach der Melodie des Je ne sçais pourquoi je pleure . . . aus dem

Magnifique). 2) Suchte Goethe dem Komponisten rhythmisch vorzuarbeiten? Beabsichtigt ist dies zweifellos in den Partien mit „unregelmäßigen“ Versen.

Claudine von Villa Bella.

Goethes zweites Singspiel nimmt mehr als das erste Rücksicht auf den Komponisten. Die Vorschriften für die Musik sind häufiger; gesungener Dialog mit fortrückender Handlung; mehr Ensembles; der Chor tritt auf. Goethe beginnt jetzt, wohl teilweise durch die Ensembles veranlaßt, den Bau komplizierterer Szenen, in denen zwei Handlungen gleichzeitig durcheinander spielen; ein Folge ist, daß er mehr als bisher auf die nicht unmittelbar am Dialog beteiligten Personen achtet und ihnen Vorschriften zuteilt. Die Art, wie die Terrassenszene vorbereitet und die Terrasse gleichsam zum Verbindungspunkt der einzelnen Schauplätze gemacht wird, hat in Goethes Jugenddramen keine Parallele. Wo er sonst über den Zusammenhang der einzelnen Örtlichkeiten orientiert (namentlich in den Mitschuldigen), geschieht es mehr aus epischem als dramatischem Interesse. Des Beleuchtungseffekts in der Balladenszene wird kurz gedacht. Diese selbst ist ähnlich arrangiert wie eine Szene des Lustigen Schusters. Von Weiße mag auch das Motiv der Hosenrolle stammen, das damals überhaupt nicht selten war. Der Schluß klingt an den fünften Akt der Bedrängten Waisen an.

Faust (Urfaust).

Zunächst wird dargetan, daß die vorliegende Gestalt des Torso als Redaktion der letzten Frankfurter Zeit zu gelten hat. — Dem dramaturgischen Beschauer stellt sich der Urfaust als eine Vereinigung von theatermäßigen und antitheatralischen Elementen dar. Die Kerkerszene hat in Motiven und Einzelheiten Anregung empfangen von der Kerkerszene in Lillos Kaufmann von London. Grade hier ist der mimische Ausdruck mit großer Genauigkeit vorgezeichnet und zwar, wie sonst beim jungen Goethe nur ganz ausnahmsweise, in lebenswahren Formen. Auf der Bühne unmöglich ist nun aber gleich die Einrahmung der Kerkerszene mit zwei flüchtigen Bildern in der Art des Jahrmarktsfestes; unmöglich sind die übrigen kurzen Bilder des Faust, namentlich der Rabenstein. Andrerseits ist das viermalige „Gehn vorüber“ der Gartenszene direkt vom Theater aus konzipiert, und die Auftritte „Strase“ bis „Garten“ sind scheinbar sogar auf regelrechten Wechsel zwischen kurzer und langer Bühne berechnet. Mit der Dekoration, die Goethe in größerer Anschaulichkeit als je gibt, nimmt er keinerlei Rücksicht auf die Aufführbarkeit; und ähnlich stehen die Beleuchtungswirkungen, mit denen er hier wieder operiert, auf der Grenze des damals Bühnen-

möglichen. In der Wahl des Schauplatzes folgt Goethe einerseits dem Üblichen (z. B. Kerker), und ist er andrerseits von erstaunlicher Originalität (Rabenstein, Zwinger, Dom). Gretchens beide Monologe sind in der mehrteiligen Arienform aufgebaut, die Goethe zuerst in Erwin und Elmire, später nur selten noch anwandte. Also: Einfluß des Singspiels. In der Schülerszene mit Mephisto als Professor benutzt Goethe das Schema der beliebten Verkleidungsintriguen selbständig zu seinen Zwecken. Mephisto ist auch an einer andern Stelle, wo er „ad spectatores" spricht, Theaterfigur. Er tut dies in einem Pointenmonolog, deren der Faust vier hat. Die Häufigkeit dieser Form (sonst am meisten im Gottfried) stimmt nicht zur Praxis der Zeit, wie überhaupt Goethes Monologtechnik nicht (Brückenmonolog; Gefühls- und Reflexionsmonolog; Expositionsmonolog). Die Eingangsszene ist kein eigentlicher Monolog; hier ist vielmehr an das Monodrama zu erinnern (Pygmalion). Daß Goethe im Faust Poetisches mit Theatralischem vermählt, zeigen selbst die szenischen Bemerkungen, die er in seiner Jugend nirgends ausdrucksvoller als hier gestaltet hat.

Das Schlußwort

faßt die wichtigsten Ergebnisse noch einmal unter einheitlichen Gesichtspunkten zusammen.

Der Anhang

soll bequeme Orientierung über die Spielpläne folgender vier Truppen ermöglichen: L'Hôte und de Bersac (1759—63); Barizon (1764); Koch (1765—68); Marchand (1771—75).

Lebenslauf.

Ich, Walther Kothe, protestantischer Konfession, bin geboren am 16. Juni 1885 zu Metz als Sohn des damaligen Lehrers am Lyceum, jetzigen Reallehrers in Metz Wilhelm Kothe und seiner Ehefrau Bertha, geb. Aselmann. Ich besuchte seit Herbst 1894 das Lyceum zu Metz und bestand Sommer 1903 die Reifeprüfung. Zunächst studierte ich vier Semester in Marburg und hörte Vorlesungen der Herren Birt, Cohen, Elster, Fischer, Kißner, Natorp, Vogt, Wechsler, Wrede. Dann widmete ich mich in Berlin dem Studium der germanischen und romanischen Philologie und besuchte Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Herrmann, Geiger, Haguenin, R. M. Meyer, Paulsen †, Riehl, Roediger, Roethe, E. Schmidt, W. Schulze, Tobler †. — Den Herren Professoren Schmidt und Roethe bin ich zu besonderm Dank verpflichtet.

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Juni 1910.